UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

ANTONIO BRITO DE SOUZA JUNIOR

LÁBIA E TARIFA DE EMBARQUE:

VIAGENS HÍBRIDAS NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO

SALVADOR (BA)

2012

ANTONIO BRITO DE SOUZA JUNIOR

LÁBIA E TARIFA DE EMBARQUE:

VIAGENS HÍBRIDAS NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre

Orientadora: Professora Doutora Edilene Matos

SALVADOR (BA)
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA & SOCIEDADE

Antonio Brito de Souza Junior

"Lábia e Tarifa de Embarque: Viagens Híbridas na Poética de Waly Salomão"Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa Cultura e Arte em 13 de fevereiro de 2012, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

Edilene Dias Matos

Profª. Drª. Edilene Dias Matos

Aleilton Santana Fonseca

Prof. Dr Aleilton Santana Fonseca

Prof. Dr Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Ao meu pai (*in memoriam)* **e a minha mãe, que sempre estiveram ao meu lado, e me incentivaram nessa caminhada.**

Agradecimentos

À Professora Doutora Edilene Matos, orientadora dessa dissertação, por ter abraçado com todo vigor poético essa viagem.

À minha esposa e as minhas duas filhas, motivos constantes de inspiração, pela dedicação e pelas horas que lhes roubei de atenção.

À Clarice e Gabriel, jovem casal de sobrinhos, por terem me acolhido com muita alegria e carinho.

À doce amiga Sônia por ter revisado meus textos sempre com muita atenção.

Aos meus alunos pela solidariedade e compreensão.

Aos professores do Mestrado pela dedicação.

Aos meus colegas, companheiros de luta, pelo convívio e aprendizado compartilhado.

À Senhora Delmira pelo trabalho de apoio ao Mestrado.

Já não conheço mais os traços do meu rosto SENHOR eu sou o mais humilde dos seus servos nada mais se esconde sob esse nome WALY DIAS SALOMÃO não tenho nenhum mistério não aprendi nenhum truque nenhum grande segredo do eterno não tenho nada a preservar – instituído território livre no meu coração: o artista nasce da morte.

Waly Salomão

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbados

O lirismo difícil e pungente dos bêbados

O lirismo dos clowns de Shakespeare

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação

Manuel Bandeira

RESUMO

O objetivo principal dessa pesquisa é compreender o fenômeno do hibridismo na poética de Waly Salomão, especificamente nos livros **Lábia** e **Tarifa de embarque**, ambos publicados nos anos de 1998 e 2000, respectivamente. Entendendo o hibridismo como uma das formas de transgressão, o presente estudo propõe-se explicitar as estratégias poéticas operadas nesses dois livros, capazes de intervir nas estruturas da própria cultura vigente de modo *sui generis*. Considerando-se aqui os estudos avançados das questões interculturais e da pós-modernidade, esta pesquisa volta-se para o entrecruzamento cultural que se dá no bojo do signo poético, suas possíveis ambigüidades e contradições num espaço-tempo, ora marcado pela resistência, ora por forte aparato tecnológico, ora pelo "primitivismo", ora por uma memória do passado, ora por uma memória do futuro. Tais conjecturas receberão um tratamento teórico tendo em vista as reflexões de importantes teóricos. Concluí-se que o poeta Waly Salomão lança mão do hibridismo como forma de multiplicar e transformar os objetos do mundo real no mundo da ficção poética de tal forma a desconfigurar, por meio de num redemoinho caleidoscópico, as monoculturas cartesianas da indústria cultural e do neoliberalismo. Nesses dois livros, Waly Salomão alia ao hibridismo recursos estéticos da arte cinematográfica paralela à tradução intersemiótica com o intuito de romper fronteiras, imprimindo ao conjunto desses dois livros a pura qualidade das mutações.

Palavras-chave: Lábia. Tarifa de Embarque. Hibridismo. Intercultura. Linguagem poética. Poesia.

ABSTRACT

The objective of this research is to understand the phenomenon of hybridism in the poetry of Waly Salomão, specifically in the books **Chin** e **Rate of loading**, both published in 1998 and 2000 respectively. Understanding hybridism as a form of transgression, the present study will try to explain the poetic strategies of these two books, which are able to intervene in the *basis* of its own culture, in a *sui generis* way. Considering here the advanced studies of intercultural issues and post-modernity, this research turns to the cultural crossover that occurs in the midst of poetic sign, possible ambiguities and contradictions in a space-time, sometimes marked by resistance, sometimes by strong technological apparatus, sometimes by the "primitivism", sometimes by a memory of the past, sometimes by a memory of the future. These conjectures will receive a theoretical study, considering the reflections of the experts in the subject. It is supposed that the poet Waly Solomon used the hybridism as a way to multiply and transform the concrete objects, in the world of poetic fiction, in such a way to unset through a whirlwind kaleidoscope, the cartesians monocultures of the cultural industry and neoliberalism. In these two books, Waly adds to the hybridism, the aesthetic resources of the cinematographic art, parallel to intersemiotic translation, in order to break the border, printing in the combination of these two books, the pure quality of mutations.

Keywords:. Chin. Rate of loading. Hybridism. Intercultural. Poetic Language. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO 1. SOB O SIGNO DA POESIA 14
1.1. A POESIA E A POÉTICA 14
1.2 .A POESIA COMO ESPAÇO DA PALAVRA VIVA 36

CAPÍTULO 2. POR UMA POÉTICA DA TRANSGRESSÃO 50
2.1. O POETA COMO DESCONSTRUTOR DE LINEARIDADES 50
2.2. FRICÇÃO DE LINGUAGENS: QUESTÕES DE FRONTEIRA 73

CAPÍTULO 3. LÁBIA E TARIFA DE EMBARQUE: TRAVESSIAS HÍBRIDAS NA POÉTICA DE WALY SALOMÃO 94
3.1. ENREDANDO CULTURA E POESIA 94
3.2. IMAGÉTICA NA POESIA DE WALY SALOMÃO: CARTOGRAFIA 113
3.3. UMA POÉTICA VIAJEIRA: ENTRE A VOCALIDADE E A ESCRITURA.....123

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....140

APÊNDICES.....145

Introdução

A ideia desta pesquisa surgiu a partir do encontro com Waly Salomão e sua poesia, em 2001, quando o poeta ministrava palestra na Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC) em Jequié, Bahia. Naquele momento, foi possível perceber a fertilidade da sua poesia e seu embricamento com questões do interculturalismo e da pós-modernidade. É importante notar esses dois livros, **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, como um ritual de passagem, quase uma preparação para outra vida do poeta. De fato, vale salientar, que o poeta veio a falecer dois anos após aquele encontro. Ao modo de Maiakovski, Waly Salomão sinalizava pistas dessa outra viagem.

Waly Salomão nasceu na cidade de Jequié-Bahia no ano de 1944 e faleceu no Rio de Janeiro no ano de 2003. Participou do movimento cultural da Tropicália na década de 60. Filho de imigrante sírio e mãe baiana, Waly Salomão traz, em sua poesia, traços profundos desse entrecruzamento étnico. Como poeta e agitador cultural, ele sabia do poder da poesia para compreensão das culturas e para a humanização de um mundo fortemente reificado pelas novas tecnologias. Desde muito cedo despontou como leitor rigoroso dos clássicos da literatura brasileira como revelara em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda.

De posse daquelas primeiras informações fornecidas pelo próprio poeta, e da leitura posterior de sua obra, especificamente dos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** foram evidenciadas algumas linhas gerais dessa pesquisa. Somaram-se a isso leituras teóricas principalmente sobre poesia, pós-modernidade e interculturalismo.

Ao entrar em contato com as várias formas do signo poético, produzidas a partir dos anos 70, o leitor de poesia estará se deparando com um conjunto de sinais e de símbolos que remetem ao espaço-tempo do poeta. Tais rastros sígnicos refletem e representam aspectos da pós-modernidade e da interculturalidade.

Essa nova prática da estética da recepção e da produção poderá ser facilitada se a elas forem fornecidos aportes teóricos e metodológicos que auxiliem a própria elucidação das formas/conteúdos que emanam do signo poético. Tais aportes estão contidos no amplo leque de possibilidades oferecidas pelos estudos sobre a poética, a poesia, o poema e a cultura. O levantamento bibliográfico, portanto, é suporte fundamental para a compreensão dos signos poéticos em ação nesses dois livros de Waly Salomão, não apenas dos signos poéticos convencionalizados em palavras escritas, mas também no signo além da escrita, ou seja, os ícones.

Os signos poéticos são transmutados pela plasticidade do pós-moderno, impressa por uma sintaxe inusitada, cujas fronteiras se dilatam no intercultural. A profusão poética, diferenciada a partir dos anos 70, nasce da convergência da força da indústria de massa, considerando-se o movimento que vai do local (ou particular) ao global.

O *modus operand*i como (re) age o poeta frente aos novos signos produzidos em seus poemas, gestados a partir de sua imersão na multifacetada realidade pós-moderna, interessa a uma arqueologia do poema. Esta, portanto, não pode prescindir dos elementos da tradição/tradução, da entrega /resistência do poeta, da sua construção do híbrido.

Waly Salomão foi uma dessas figuras humanas que conseguiu amalgamar, ao longo de sua carreira, forças político-culturais capazes de articular-se com consistência num sistema envolvido pela nova política cultural do país. Transitou muito bem entre a condição de poeta contemporâneo e agitador cultural. Sua passagem pela Secretaria Nacional do Livro revelou mais uma de suas facetas criativas bricoladas à sua falange de máscaras. O poeta põe-se, assim, na condição de difusor da leitura pelo país o que, consequentemente, poderia ampliar a leitura de poemas. Sonhava o poeta em matar a fome de leitura de seu povo, sonhava, certamente, em vê-lo recitando publicamente versos em voz alta, vê-lo trabalhando *tanto com a memória quanto com o olho* (ZUMTHOR, 1993, p.104), exercitando a consciência, a vocalidade, a liberdade do corpo; uma leitura como "ruminação de uma sabedoria" (ZUMTHOR, 1993, p.105). Máscaras performáticas e teatralizantes do poético, símbolos que o ajudam a sobreviver num mundo que muitas vezes é hostil a ele e à sua poesia.

O poeta sabia certamente que "um sistema cultural necessita de um complexo conjunto de momentos que se completam e dinamizam a vida cultural" (RUBIM, 2011, p.12). Assim o poeta, agitador cultural, cobria o campo da cultura, partindo da criação, passando pela difusão, divulgação e transmissão até chegar à organização. Entretanto, esses movimentos não se deram de forma linear, mas, muitas vezes aleatoriamente, simultaneamente, seguindo a pulsação da vida e do contexto histórico no qual estava o poeta. Waly Salomão, sua poesia e sua prática como produtor cultural, como secretário nacional do livro, como coordenador do carnaval de Salvador, como diretor de comunicação da ONG Vigário Geral são a corporificação dos dispositivos que configuram a cultura no mundo contemporâneo.

Como poeta e agitador cultural, encontrava-se na condição de "inaugurador de ideário, práticas e produtos culturais" (RUBIM, 2011, p.13). Muitos de seus poemas revelam essa condição de criador e também de leitor. Pertencem a essa verve poemas como "MASCARADO AVANÇO" e "Devenir Devir".

Pretende-se, então, analisar um discurso poético produzido num espaço-tempo determinado e enfatizado nas obras **Lábia** e **Tarifa de Embarque** do poeta Waly Salomão, compreendendo uma poesia que transita da zona de signos "ancestrais" aos pós-modernos. Será afastado nesse trabalho, qualquer estereótipo que tentaram impor ao poeta ao longo de sua carreira. O poeta Antonio Cícero, que considerava a pessoa de Waly Salomão carnavalizante, não sua poesia, criticou severamente os estereótipos construídos a respeito do poeta baiano. Cícero rechaçou as alcunhas de marginal, espontâneo, impingidas pela mídia ao poeta:

> {...} creio que sua poesia foi orientada, ao contrário, por um espírito antiespontaneísta, que resultou numa obra extremamente culta e elaborada. Pelas mesmas razões, é claro que ele tampouco pode ser considerado um poeta marginal (CÍCERO, 2005, p.52).

Desse estudo, poderão ser extraídos significados de identidades moventes, que explodem em direção ao que se entende de interculturalismo, revelados por uma poética marcada substancialmente pelo hibridismo e voltada, portanto, a uma poética da diversidade.

Se parece ter-se tornado inviável fazer uma crítica social e política frontal ao sistema neoliberal que traz a tiracolo a indústria cultural como um dos seus instrumentos de dominação subreptícios e monoculturais, sistema no qual está imerso o poeta e a poesia, ele [o poeta] apropria-se de novas técnicas e atitudes na composição de sua linguagem e seu poema passa a agir, integrado a outras vozes, embora no mesmo sentido daquela linhagem, de forma diversa. E que modo é este, quais os meios e objetos utilizados pelo poeta. Aqui retomando algumas categorias caras a Aristóteles em sua poética. Qual será então, a função dos poemas desses dois livros de Waly Salomão, senão interferir em nossa visão histórica, social e culturalmente construída sob o signo monolítico, binário, separatista e divisor do ocidente. Esses questionamentos irão embasar a construção dos capítulos.

No primeiro capítulo, pretende-se construir um amplo quadro de ideias que sejam permeadas pelo signo da poesia, ou seja, que sejam assinaladas pelo toque mágico da criação do poeta. Nesse capítulo, será explorada a síntese de alguns pensadores buscando extrair ideias que se articulem ao tema principal desse estudo. Para tanto, serão realizados movimentos que circunscrevam o ponto de vista de alguns teóricos sobre a criação poética, evidenciando os pontos de convergência e divergência. Tais movimentos formarão um círculo cuja substância dar-se-á numa gênese da própria poesia e da poética. A gênese, no entanto, será intercalada pelas trajetórias da poesia e do poético na idade contemporânea. Todos esses elementos em forte ebulição constituirão o espaço da palavra viva, palavras imorredouras do poeta, partes do *corpus* do ser disperso em fragmentos da expressão das culturas humanas.

Entendendo a poética de Waly Salomão como sendo uma poética transgressora - aquela rompedora de fronteiras, híbrida – no segundo capítulo, buscar-se-á compor a imagem do poeta e de sua poesia, ambos como desconstrutores de linearidades a partir do próprio discurso poético e suas formas diversas de expressão. Tais formas constituem-se de uma frenética experimentação e atualização do signo, assim como sua constante saturação e desconstruções de padrões de linguagem e, por conseguinte, de cultura. De igual modo, será posto em relevo a fricção de linguagens, fenômeno que excita os sentidos sobre as zonas de fronteiras onde elas se encontram e se amalgamam numa massa heterogênea de sons, ritmos, imagens, cheiros, sabores e calor. Aponta-se, assim, para os universos híbridos da linguagem poética nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, ambos escritos por Waly Salomão, poeta-agitador-compositor daquelas poéticas magmáticas.

No terceiro e último capítulo, será consolidado uma parte dessa travessia sem fim da poesia. Nele serões mesclados num mesmo caldeirão - borbulhante, efervescente, incandescido - cultura, poesia, poeta, imaginação, escritura e vocalidade. Desse modo, as relações serão trançadas a partir do significado dos poemas dos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** e alguns aportes das ciências da cultura e sociedade. Nesse aspecto serão destacados os pontos tensos de encontro, os enlaces entre teorias culturais e a poesia em estudo. Nessa mesma travessia se enveredará, também, pelos caminhos das imagens suscitadas pelos signos poéticos. Serão mapeadas imagens tais, que compõem o corpo híbrido da cultura e o corpo escritural do poeta. Finalmente, **Lábia** e **Tarifa de Embarque** transportam o leitor, ao sabor dos ventos e das ondas performáticas da poesia, ao lugar onde o poeta-escriba-copista embebeu sua escritura: a fonte inesgotável da vocalidade.

CAPÍTULO 1. Sob o signo da poesia

"{...} a poesia é a religião original da humanidade"

Waly Salomão

1.1. A poesia e a poética

Um longo diálogo é entabulado entre Glauco, irmão de Platão, com Sócrates, no livro X de **A República** de Platão. Durante essa discussão, Sócrates, através de sua maiêutica[1] esmiúça a vida do poeta, da poesia e do poema, partindo de um questionamento feito a Glauco sobre a imitação, a poesia imitativa e a que ela se propõe e referindo-se a uma ruína do espírito perpetrada pela poesia imitativa. Irá, assim, elencar os motivos dessa ruína e os porquês de se banir da República o poeta que produz a poesia imitativa. Tal obreiro se lhe afigura muito perigoso para a estabilidade da pólis, do estado, da república. Esse artesão da palavra e da imagem de terceiro grau seria um gerador de confusão entre as formas da natureza original e das imagens de segundo grau. Através desse diálogo entre Sócrates e Glauco, Platão quer proteger os espectadores leigos (com pouco conhecimento e/ou discernimento) das obras dos poetas trágicos. Apesar disso, admira e tem grande apreço por Homero. Talvez por conhecê-lo tanto, saiba do poder de sua palavra e o perigo que impõe aos cidadãos da pólis. Em alguns momentos do diálogo, revela essa admiração, mas também certo medo e receio. Porventura, estaria ali a célula germinal daquela relação entre texto e leitor, aquele prazer do texto ao qual Barthes (2008, p. 09) se refere como sendo o espaço da fruição: "Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute..."

O filósofo grego fala-nos de um mundo do trabalho, um mundo social, de seres humanos que, com seu labor, imitam a realidade original divina. Ele tem uma visão utilitarista da ação do homem na pólis. Nesse sentido cita a criação de objetos únicos por Deus. Essa ideia essencial e real, pertencente à realidade divina, será imitada pelos artesãos/obreiros, cada

---

[1] A **Maiêutica Socrática** tem como significado "Dar a luz (Parto)" intelectual, da procura da verdade no interior do Homem. Sócrates conduzia este parto em dois momentos: No primeiro, ele levava os seus discípulos ou interlocutores a duvidar de seu próprio conhecimento a respeito de um determinado assunto; no segundo, Sócrates os levava a conceber, de si mesmos, uma nova ideia, uma nova opinião sobre o assunto em questão. Por meio de questões simples, inseridas dentro de um contexto determinado, a Maiêutica dá à luz ideias complexas. A maiêutica baseia-se na ideia de que o conhecimento é latente na mente de todo ser humano, podendo ser encontrado pelas respostas a perguntas propostas de forma perspicaz. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mai%C3%AAutica> consulta em 24 de janeiro de 2012 as 21h

qual na sua especificidade, cada objeto e sua respectiva forma. Entretanto, apareceria um segundo tipo de obreiro, aquele que imitaria a obra de todos os outros artesãos e a própria natureza. Esses novos obreiros seriam os artistas, como os pintores e os poetas. Sobre isso Sócrates diz a Glauco:

> Espera um pouco mais e afirmarás mais acertadamente. Este artesão de que falo não é apenas capaz de fazer todas as espécies de móveis, mas também produz tudo o que brota da terra, modela todos os seres vivos, incluindo ele próprio, e, além disso, fabrica a terra, o céu, os deuses e tudo o que há no céu e tudo o que há sob a terra, no Hades (PLATÃO, 1997, p.322).

Há certo tom de ironia na palavra dada a Sócrates, já que durante o texto ele inverterá a assertiva acima ao apresentar o artista-imitador como um enganador, aquele que desfigura a realidade original divina. Este imitaria apenas a aparência da realidade, que é a verdade original, proveniente de Deus. Para outra leitura desse conceito de imitação, busca-se, aqui, apoio em Octávio Paz (1982, p. 131), ao afirmar que: "O poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência".

Ao tecer tais considerações sobre o artista-imitador-enganador dos cidadãos e das crianças, em especial os poetas trágicos, Platão apresenta um Sócrates que vai aumentando a dureza do seu discurso contra tais poetas e tal arte. O poeta apareceria como um péssimo educador. Chega a afirmar que o poeta é incapaz de fazer discípulos e estes desprezam os primeiros, seus mestres. Além disso, a falta de experiência de vida prática e invenções engenhosas engendradas pelos poetas torna-os seres desqualificados para imitar, já que este "criador de imagens, o imitador, não entende nada de realidade, só conhece a aparência"(PLATÃO,1997, p.329).

Se atentarmos ao que diz Barthes, poderemos observar uma saída encontrada pelos escritores no século XIX. Era preciso mostrar à sociedade burguesa do final daquele século, na França, que o escritor já não estava estacionado numa escritura de valor-uso, mas já havia se tornado uma escritura de valor-trabalho. Era preciso explicitamente mostrar que o escritor era um trabalhador-operário, que produzia um produto o qual lhe custava muito labor. O escritor-artesão mergulhava num novo preciosismo da forma, numa escritura normativa preso a "um código do trabalho literário", adequando-se às demandas da nova sociedade. A Literatura precisava deixar de ter um valor de uso para ter um valor de trabalho, ou seja, precisava sair do seu aspecto coletivo e atingir o particular, desconstruindo, assim, sua universalidade clássica, com uma fusão entre a escritura literária com as próprias crises históricas, ou seja, as reviravoltas do capitalismo liberal e da classe que o gerenciava. O

escritor burguês precisava assumir seu estado burguês, que, naquele momento, radicalizava suas técnicas de produção de objetos como uma paixão. A sociedade desse período, inebriada com a reprodutibilidade técnica gerida pelo seu labor, queria ver, na literatura e no escritor, seu trabalho. Barthes (1972, p. 152) é contundente ao analisar a transição da escritura baseada no valor-uso para uma escritura baseada no valor-trabalho:

> {...} a literatura vai procurar álibis para si; e justamente porque começa a aparecer uma sombra de dúvida quanto ao seu uso, uma classe inteira de escritores preocupados em assumir a fundo a responsabilidade da tradição, vai substituir o valor uso da escritura por um valor-trabalho. A escritura será salva, não em virtude de sua destinação, mas graças ao trabalho que tiver custado.

Para Platão, a prática dos escritores consistiria em escamotear a verdade e sua atitude seria de abandono para com seus discípulos e para com sua cidade. O filósofo, no entanto, não atentou para a possibilidade de libertação e independência dos discípulos em suas viagens para longe do mestre. A poesia é participação e liberdade. Lição que nos ensina Paz.

Platão dispara setas mortais contra os poetas. Intitula-os ilusionistas, perturbadores da alma humana porque distorcem a imitação em segundo grau. O filósofo, ao perceber o poder das imagens híbridas dos poetas, ao perceber que o dizer do vate iria de encontro a todo aquele pensamento do *isto é isto* ao compor o *isto é aquilo*, ao sentir a ascensão do elemento irascível, ao constatar a agitação das contradições que enchem a alma humana e que podem ser excitadas pela palavra poética, recrimina definitivamente o que o poeta faz: “Desse modo, a imitação só dará frutos medíocres, sendo que é uma coisa medíocre, unida a um elemento medíocre” (PLATÃO,1997, p.332). Platão, na verdade, buscava um homem de caráter moderado, aquele capaz de controlar as contradições de sua alma, seus impulsos contrários, deixando fluir a razão nos momentos mais difíceis. Diferentemente agiria o poeta imitador; e, por isso, deveria ser expulso da pólis. Para Platão (1997, p. 334), a poesia corrompe, “mesmo as pessoas mais honestas, com exceção de um pequeno número”. Tomemos aqui a palavra corromper no sentido mesmo de mistura. Misturar o irascível ao racional, misturar o *isto ao aquilo*, a fragilidade com a força, o vício e a virtude, a mortalidade com a imortalidade. ao ponto de dissolver o purismo platônico. Platão apresentou uma preocupação muito grande com a alma, revelada com ênfase nas últimas páginas de **A República** que assim o revelam. No diálogo entre Glauco e Sócrates há um tratado sobre a alma, sua imortalidade, sua natureza original, sua finitude, de camadas superpostas a ela durante sua existência na terra, sua purgação ou não, seu retorno e a escolha de uma nova e diferente existência. A alma, para Platão, tem grande importância, já que ela manteria um contado com a pura essência.

Entretanto, ao habitar os corpos e se compor também como história, estaria mergulhada num mar, coberta de uma carapaça que se formou durante sua estadia. Neste referido diálogo, citado por Platão na sua República, Sócrates insistiu, assim, do início ao fim de sua explanação, na separação entre os opostos. Sua argumentação para expulsar o poeta e sua arte da República se deu, principalmente, devido à noção de viagem como reconhecimento da mistura que o poeta faz ao adentrar a palavra falada na alma/corpo do homem. De fato, embora não o tenha exposto explicitamente, o filósofo nos falou da cultura de seu tempo e da relação do poeta, sua arte e a sociedade. Em suma, nesse texto, Platão (1977, p. 335) tentou alertar a sociedade sobre a atitude do poeta com relação aos dois elementos da alma humana e sua inclinação para o caráter irascível e instável:

> Podemos, com razão, censurá-lo e considerá-lo o par do pintor. Assemelha-se a ele por só produzir obras sem valor, do ponto de vista da verdade, e assemelha-se também por estar relacionado com o elemento inferior da alma, e não com o melhor dela. Estamos então bem fundamentados para não o recebermos num Estado que deve ser regido por leis sábias, visto que este indivíduo desperta, alimenta e fortalece o elemento mau da alma e assim arruína o elemento racional, como ocorre com um estado que se entrega aos maus, deixando-os tornarem-se fortes e destruindo os homens mais nobres. Diremos o mesmo do poeta imitador que introduz um mau governo na alma de cada indivíduo. Lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor, que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade.

Tais postulados nos servem aqui de contraponto e elucidação de algumas questões referentes àquelas misturas. Embora Platão tenha sempre procurado a separação e a expulsão do diferente, buscando sempre a uniformização de sentimentos e atitudes, a sua preocupação com o poeta trágico, sua poesia corrompedora, seu ato de imitar já nos impõe a presença desse ser e da arte como promotores de mistura, de encontro, de atrito, de fricções transgressoras. Um poeta homem, ser social e metafísico, impregnado de contradições que nele se exacerbam, para se instaurar no mundo na condição de uma falta.

Aristóteles, em sua poética, é taxativo ao afirmar que “poesia é imitação”. Todo ato de imitar seria poesia. O filósofo, no entanto, com seu pensamento racionalista clássico, restringe, na verdade, o campo de ação da poesia. Ele parece confundir poesia com poema, já que através de método classificatório vai separando a “poesia” em escaninhos, conforme os objetos que são imitados, os modos como se imita e os meios com que se imita. Entretanto, seria melhor dizermos que a poesia não imita nada. Ela é em si ela mesma. Quem imita, na verdade, é o poeta. Seus poemas são, por vezes, o resultado daquele ato. Mesmo assim, não tomemos isso como um absoluto. Às vezes, não existe correspondente na realidade ao objeto que é construído num poema. Logo, o ato de imitar cairia num vazio de formas pré-existentes.

Apesar disso, não se pode negar que poetas utilizam-se do subterfúgio da imitação para representar coisas e sentimentos, seja através do ritmo e da métrica, seja pelas posturas morais do outro imitado, seja pela ação desse outro, seja pela assunção do próprio imitador. Ainda, segundo Aristóteles, a própria poesia teria origem na imitação, visto que "os homens se comprazem no imitado". A imitação é "própria de nossa natureza". Imitar estaria inscrito em nossos cromossomos. Para Aristóteles, no entanto, alguns homens são tocados por maior sensibilidade para sentir as imagens e o sentimento mesmo de imitar; neles, a sensibilidade estaria mais aguçada. Estes entes seriam o poeta, seres especiais, cuja capacidade de imitar, neles exacerbada, os diferenciaria dos outros homens. Homens e filósofos sentem prazer em imitar. Aprendem, imitando. Muitas vezes imitam a imitação ao tocarem, acariciarem as diversas imagens, com seus sentidos:

> Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa de mesma espécie (ARISTÓTELES, 1994, p.445).

Horácio, de certa forma, amplia as reflexões de Aristóteles. Ao ler **A epístola aos Pisões**, percebemos o quanto Horácio lança-se na defesa do classicismo, do racionalismo em arte, das regras de composição, em busca de perfeição mediante esforço e muita dedicação por parte do poeta. Horácio aconselha os poetas a se conhecerem e conhecerem seu trabalho e o objeto com o qual manipulam: "Vós, que escreveis, tomais a matéria igual a vossas forças e pesai longamente o que vossos ombros se recusam a carregar e o que podem fazê-lo" (HORÁCIO, 1993, p.28).

Mais adiante, a maneira de classificação, diz da atitude dos poetas: "Os poetas ou pretendem ser úteis ou deleitar ou, ao mesmo tempo, dizer coisas belas e aproveitáveis à vida" (op. cit., p.34). Na verdade, Horácio buscou sempre situar a composição poética entre a beleza e a técnica, entre a natureza e a arte. Sobre a poética do engenho e a poética da arte contida na carta, o ensaísta Trigale (1993, p.p. 59-61) nos traz, em boa medida, uma análise da qual destacamos alguns trechos:

> A poética do engenho se baseia na constatação de que o poeta nasce, sendo a poesia uma vocação, um chamado divino. O poeta precisa necessariamente ter talento natural, espontâneo que se costuma chamar de boca, veia. Acrescente-se a isso que, a rigor, ele só compõe quando inspirado pelas musas.
>
> A poética da arte supõe a necessidade de muito estudo, um longo aprendizado, uma solida formação e incansável prática. Ela compreende qualidades adquiridas. A arte se ensina, se aprende. O classicismo representado pela Arte poética, sem negar a importância do engenho e da inspiração, insiste no artesanato, na técnica, isto é, nos conhecimentos aplicados. A poética do engenho sem a poética da arte é inviável.

No livro **Conceitos fundamentais de poética**, Staiger (1993, p.13) apresenta uma nova configuração de poética. O teórico faz uma crítica à conceituação mais antiga que se perpetuou em muitos estudos. Tal como ele afirma, na antiguidade "cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras". Na atualidade, entretanto, a quantidade de modelos cresceu vertiginosamente. Ocorria e ocorre uma "profusão enorme de obras". Não só isso, e pode-se aqui acrescentar, aumentou a intensidade de misturas e de contatos entre o que antes se dividia em *gêneros literários*. Em sentido semelhante, Santaella associa a saturação de estilos às características do pós-moderno. A semioticista dá sustentação ao que afirma, tomando por base o pensamento de Harvey e Foucault. Do primeiro, colhe a noção de fragmentação, de heterogeneidade, de diferença; do segundo, a noção de multiplicidade, proliferação, justaposição, disjunção, dilaceração de sistemas. A teórica aponta para uma intensificação dessas características, sob a ação das comunicações, tendo como ponto de ebulição a multiplicidade de estilos na pós-modernidade:

> Essa inflação e sincronização de estilos diversos provenientes de tempos e espaços distintos, as misturas intricadas entre realidades globais e locais, que são chamadas de glocais, tudo isso traz consigo a morte do estilo concebido como indicador de um período histórico com características relativamente homogêneas. (SANTAELLA, 2007, p.68).

Aquelas dispersões e misturas são a causa da dificuldade de classificação. Staiger recusou a classificação catalográfica da antiguidade, a ordenação das obras em escaninhos, a sistematização dogmática, a busca de critérios para se determinar um gênero. Por outro lado, optou pela captação da ideia de intensidade da presença de determinados gêneros. Portanto, à questão formal de classificação opõe a ideia de fricção entre os gêneros. Afastava, dessa forma, a condição de pureza de qualquer obra:

> {...} qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (STAIGER, 1993, p.15)

Staiger reconhecerá que a definição dos gêneros literários tem como um dos grandes obstáculos as diferenças culturais dos povos. A condição cultural do teórico o conduzirá a estudar a tensão no estilo dramático, a recordação no estilo lírico, a apresentação no estilo épico. Para fundamentar essa divisão tripartite, Staiger (1993, pp.161-162), recorrerá a uma analogia: "a relação lírico-épico-dramático" corresponderia, respectivamente, à "relação sílaba, palavra e frase". Naquela sequencia, os gêneros manteriam um estado de dependência: "os gêneros especificados posteriormente não podem prescindir dos anteriores". Destaque-se aqui o que ele fala sobre a mistura dos três estilos:

> Como, no entanto, nas frases podem prevalecer ora as relações das partes, ora noções isoladas, ora os elementos sonoros, também numa obra poética ressalta ora o

> lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso faltem os demais, nem possam jamais – integrando uma obra de arte linguística – estar totalmente ausentes. Uma mesma frase soará acentuadamente lírica, épica ou dramática conforme minha entonação.

Em antítese ao que disse Staiger, o comedimento da tese de Aristóteles é patente, pois, certamente, não poderia se deixar arrebatar pela força de atração caleidoscópica da poesia, líquido amniótico do mundo. Sua análise é fria, quase imparcial, contida, na medida em que separa as formas poéticas conforme os meios, objetos e modos de imitação da imagem. Apesar dessas considerações, sabemos que os estudos de Sócrates, Platão e Aristóteles –para citar apenas esses três- iriam desembocar na metafísica, ou seja, no exame do ser e de suas propriedades:

> É a metafísica que fornece a todas as outras ciências o fundamento comum, o objeto ao qual todas se referem e os princípios dos quais dependem. Ou seja, todas as ciências se referem continuamente ao ser e a diversos conceitos ligados diretamente a ele, tais como identidade, oposição, diferença, gênero, espécie, todo, parte, perfeição, unidade, necessidade, possibilidade, realidade (ARANHA, 1993, p.98)

Talvez a metafísica faça Octavio Paz e Aristóteles se aproximarem. Entretanto, há pontos que os distanciam. Paz parece elucidar o pensamento de Aristóteles. Em Paz, por exemplo, o ato poético deixa de ser apenas imitação ou representação para ser presentificação, criador de sua própria realidade. Imagem... palavra cara ao ato de poetar, como discorre Paz (1982, p. 133), em um dos capítulos de **O Arco e a Lira,** estudo dedicado às imagens poéticas:

> As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que água é crista ou que ‘el pirú es primo del sauce’(Carlos Pellicer). Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.

Após uma sequência de capítulos nos quais Octavio Paz lança-nos em viagem ao reino da poesia, falando-nos do poema, do verso, do ritmo, da imagem e da linguagem, enfim, aporta-nos na *revelação* poética. Paz, refletindo na relação entre o signo religioso, do amor e da poesia apresenta o que nos pode revelar a poesia e a religião, suas diferenças e semelhanças. No capítulo em foco, procura deixar claro a busca de uma natureza original, de uma identidade perdida. Tal busca será empreendida pelo nosso ser, ora por vias da poesia, ora por vias da religião. Segundo Paz, essas duas experiências constituem uma revelação, um salto mortal, uma mudança da natureza do ser.

Paz enveredará pelo conhecimento da experiência do sagrado no tocante à revelação do oculto, do mistério. Nesse aspecto, contestará a ideia de perfeição dos deuses e desmistificará a operação em que o homem constrói maniqueísmos dualistas para as atitudes dos deuses. No

entanto, esta atitude humana não constituiria uma "intuição ética pura", já que configuram atitudes de racionalização do que é considerado horrível e repulsivo na experiência do sagrado: "O objeto numinoso é sempre interior e surge como outra face, a positiva, do vazio com que é iniciada toda experiência mística" (PAZ, 1982 p.170). Ao estudar Rudolf Otto, Paz apresenta aquelas "ideias e sentimentos puros anteriores à experiência, ainda que só aconteçam nela e somente por ela possamos apreendê-los". Segundo ele, existiria um terceiro domínio, o domínio do divino, do santo, do sagrado, do objeto numinoso; haveria uma disposição original do ser humano para o divino. O homem abre-se ao sagrado para descobrir seu *outro oculto*.

Segundo Paz, ao citar Otto, há uma antiguidade no sentimento do sagrado que é anterior ao sentimento poético e ao sentimento do sublime. Esses últimos teriam se "desprendidos" do primeiro. Eis uma distinção entre a disposição de poetizar e a disposição religiosa. Sobre tal separação assim se coloca Paz (1982, p. 172):

> Nada é mais difícil de ser provado. Em toda experiência do sagrado surge um elemento que não é temerário chamar de 'sublime', no sentido kantiano da palavra. E o inverso: no sublime há sempre um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição, que denunciam a presença do desconhecido e do incomensurável, traços do horror divino. Coisa semelhante pode-se dizer do amor: a sexualidade se manifesta na experiência do sagrado com uma potência terrível; e este na vida erótica: todo amor é uma revelação, uma sacudida que faz tremer os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são diferentes das palavras empregadas pelos místicos. Ocorre algo parecido na criação poética: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos.

Entretanto, contrapondo-se de certa forma ao pensamento de Otto, Paz mostra que essas três experiências encontram-se em constante processo de mistura e só poderiam ser distinguidas uma das outras pela separação de seu objeto particular, o que é de uma dificuldade insuportável:

> O homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado. Nenhuma dessas experiências é pura; em todas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros (PAZ, 1982 p.172).

Dando prosseguimento aos seus estudos sobre a questão do sagrado, Paz compara os postulados de alguns filósofos importantes no tocante à dependência humana com relação ao elemento numinoso de um estado original. Apresenta-nos o sentimento de orfandade presente na existência humana. O estado de criatura dependente procura o criador. O homem apareceria então como indefeso, frágil, mortal, finito e abandonado no mundo e eternamente em busca de sua condição original: "Podemos concluir que a experiência do sagrado é uma revelação de nossa condição original; do mesmo modo, no entanto, é uma interpretação que

tende a nos ocultar o sentido dessa revelação" (PAZ, 1982 p.176). Faltaria algo ao homem. Falta-nos a divindade, o ser-total. O homem reage à mortalidade e quer ascender à condição do sagrado através da comunhão, do sacrifício, da expiação do pecado original de não ser Deus e de ser contingente, isto é, gozar de livre arbítrio. Entretanto, tal liberdade "fica sujeita à graça" para restabelecer a liberdade do homem que busca a vida eterna através da religião:

> Ao matar a morte, a religião tira a vida da vida. A eternidade despovoa o instante. Porque vida e morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo. E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o. Tirando-nos o morrer, a religião nos tira a vida. Em nome da vida eterna, a religião afirma a morte dessa vida (PAZ, 1982 p.172).

E o que afirma a poesia? O que ela nos revela? Segundo Paz, a poesia nos afirma a vida dessa vida e nos revela nossa condição original. Ela "afirma a falta" que "é nossa condição original porque originariamente somos carência de ser". Paz busca, assim, o sentido do poetizar na própria palavra poética que:

> Sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte em um só dizer. Como o próprio existir, como a vida, como em seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida (PAZ, 1982, p.180).

O teórico e poeta mexicano, ao apresentar a poesia como a crítica viva da modernidade, define-a como a outra voz:

> Entre a revolução e a religião, a poesia é a outra voz. Sua voz é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é desse mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viscosa, aérea e subterrânea, poesia da capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo. Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a outra voz. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos-raros, embora freqüentes – em que, sendo ele mesmo, é outro. Possessão de forças e poderes estranhos, erupção de fundo psíquico enterrado no mais íntimo do seu ser, ou peregrina faculdade para associar palavras, imagens sons e formas?(PAZ, 1993, p.140)

Ao falar de poesia, Paz, citando Heidegger, abre uma discussão sobre a morte como parte da completude humana, negando, dessa forma, aquela suposta falta de algo. Seríamos completos porque morremos, porque afirmamos a morte e ela está bem viva dentro de nós, ela nos acompanha e nos berça, ela é nosso nada. Haveria momentos extremos em que o humano experimentaria uma total "ausência de significação", intensa dor e gozo do ser no não-ser, que nos possibilita reintegrar vida e morte.

> A ausência de significação provém de que o homem, sendo aquele que dá sentido às coisas e ao mundo, percebe subitamente que não tem outro sentido senão morrer. A experiência da queda no caos é inenarrável: nada podemos falar sobre nós, nada sobre o mundo, porque somos nada. Mas se o nomearmos – como efetivamente

> fazemos – o nada se iluminará com a luz do ser. Pois da mesma maneira: viver diante da morte é inseri-la na vida (PAZ, 1982, p.183).

Numa bela e pujante expressão do significado do Amor, Paz vai delineando a experiência amorosa como aquela que vai desembocar na morte. Tal experiência envolve angústia, solidão, tédio, presença e não presença, sentido e não sentido. Quis de igual modo, demonstrar o amor e seus efeitos no ser que ama, ao recorrer ao pensamento de Heidegger. Segundo ele, o ser que ama revela a si mesmo no ser amado ao ir ao encontro dele. Da não-identificação à identificação, do nada ao ser, do ser ao nada, Paz (1982, p. 187) se reporta a um momento de profunda suspensão desse ser; momento em que ele, o ser, passa a fazer parte de tudo, emergindo daquele mesmo nada:

> Esse instante revela a unidade do ser. Tudo está quieto e em movimento. A morte não é algo à parte - é, de maneira impossível de dizer, a vida. A revelação de nossa nulidade nos leva à criação do ser. Lançado para o nada, o homem se cria diante dele.

Depois de ter desenvolvido os conceitos de amor e de religião, Paz finalmente nos atira à poesia, ao fazer poético do homem, à criação poética que, como possibilidade do ser mais e transcender, é contrária à morte e à vida, é a "reconciliação dos opostos". A poesia nos daria a possibilidade de conquista do nosso ser, de um ser da humana condição de abandono e fatalidade de sua finitude. Ela, a poesia, arrebata-nos a um estado que:

> É tempo e está aqui. É o homem lançado para ser todos os opostos que o constituem. E o homem pode chegar a ser todos eles porque ao nascer já os traz em si, já é eles. Ao ser ele mesmo, é outro. Outros. Manifestá-los, realizá-los é a tarefa do homem e do poeta (PAZ, 1982, p.189).

Ao término desse elucidativo capítulo, Paz evidencia a fusão entre religião e poesia, em alguns momentos quase inseparáveis. No entanto, põe a poesia como substância que permeia a religião. Só ela, a poesia, realiza a comunhão vida e morte, só ela é ato original, "ato pelo qual o homem se funda se revela a si mesmo" (PAZ, 1982, p.189).

Em seu instigante livro **O conceito de poesia como expressão da cultura**, Hernâni Cidade traça um panorama amplo e profundo dos conceitos de poesia a partir do desenvolvimento cultural da humanidade. Este desenvolvimento abrangeria o amadurecimento da alma, do espírito, do mundo interior e da inteligência do humano. Portanto, segundo ele, a cultura se expressaria nos conceitos de poesia, os quais se emaranham nas épocas da história dos homens. Haveria uma aspiração consciente entre as épocas que desejam "denunciar a mesma mudança na postura do espírito, análogos motivos

na inquietação da alma" (CIDADE, 1946, p.6). Técnica e vida interior fundem-se em cada época da vida humana e porque não dizer de sua cultura:

> De maneira que, se fôssemos capazes de surpreender, na cultura de cada época, esse teor da vida interior de que ela deriva, teríamos uma visão sintética da poesia. Seria uma visão em profundidade, que supriria o que não fosse possível ou fácil abarcar em pormenores de extensão. Seria uma história da poesia vista por dentro, e em sua íntima relação com as outras formas de cultura que lhe são mais afins; história não do acidental e do circunstancial do produzido, senão da própria virtude e sentido de produzir, determinado por nova concepção da vida e do mundo, nova postura da alma em face deste e daquele (CIDADE, 1946, p.7).

O autor buscou explicitar a evolução da poesia como expressão das emoções e dos sentimentos. Para isso, aponta uma relação estreita entre poesia e canção. No início, os povos selvagens usavam o ritmo das canções para expressar emoções simples. Essa ideia é desenvolvida a partir de uma demonstração da gradual evolução do ritmo e das emoções que o determinam: "Podemos, assim, afirmar que no princípio era a emoção simples, e a emoção fez-se expressão rítmica, que se repetia para reavivá-la" (op.cit. p.21). A poesia, segundo o autor, estaria ligada ao modo de vida das pessoas, logo uma forma de expressão de sua cultura. Muitos povos a utilizavam como uma "descarga nervosa através da voz no canto". A palavra, como matéria-prima da poesia, apareceria assim envolvida por um estado anterior presente no espírito dos sentimentos e emoções, para, em determinado momento, ser plasmada pelo intelecto, pela razão, pela inteligência. O autor vai nos guiando através da análise de exemplos que partem das cantigas trovadorescas, bem como dos poemas religiosos indianos e africanos para falar de um ritmo ligado à simplicidade das emoções, simplicidade construtiva, como se quisesse fazer atentar para uma infância da criação poética. Dessa forma, vai apresentando uma gradativa intervenção da inteligência no fazer poético, às vezes, no próprio desenvolvimento da humanidade. O discurso apareceria, assim, na poesia, como uma articulação lógica dos sintagmas. Implicitamente, o autor afirma que fora a natureza e seus ritmos que ensinaram ao homem certo ritmo das emoções. O ritmo expressaria, então, a voz viva do homem e da própria natureza que, de certo modo, o educara. Fora preciso então recitar para emocionar, excitar emoções que, ao habitar o outro, também nos habita. Gritos dos humanos na solidão dos trovões. Captar os sons dos sentimentos para tentar mimetizá-los em palavras. Mas esse *processus* requereu tempo e paciência da humanidade e fora se desenrolando a proporção que os humanos iam habitando o mundo, construindo-o e construindo-se num longo e magnífico aprendizado da natureza e de si mesmo. O ritmo seguira, portanto, esse *processus,* até chegar, segundo o autor, ao versilibrismo. Fora um processo de gradual libertação do ritmo com relação à métrica, ao ponto de correr o risco de destruição da poesia como arte. As formas poéticas vão tendendo ao discurso, ao

aparelhamento lógico formal, com versos em frases articuladas em relações de temporalidade, de causa, de efeito: “A repetição, assim, vai cedendo espaço ao desenvolvimento discursivo, dela ficando quase só o vestígio discursivo no refrão” (CIDADE, p.20). O próprio refrão, aliás, segue no mesmo pendor para o discursivo (op. cit. p.21). O autor, portanto, apresenta, inicialmente, a estreita relação que existe entre a poesia e suas formas (versos, refrão, repetição) e a evolução da complexidade do pensamento humano. Fala-nos, dessa forma, daquela “evolução do lirismo” ligado a um “processo mental”:

> Se, todavia, tais formas se não podem escalonar no tempo, por si mesmas se graduam no “processus’ mental que vai da frase ‘quase-música’ ao poema ‘quase-discurso’, dos recursos-ingênuos com que se traduz e provoca a emoção ‘quase-pura’, aos recursos mais complicados com que se comunica a ‘quase-pura dialéctica’: - reflexão moral, exposição doutrinária, complicação psicológica, numa palavra: o ‘dado inteligível’. E, por exemplo, (já entre os provençais) o complexo de sentimento e dialéctica inspirados pelo ‘amor cortês’(CIDADE, 1946, p.23).

Fazendo relação com a poética de Waly Salomão, e em especial nos dois livros em estudo, contemporâneo e arcaico se misturam no interior dos poemas, e sua poesia transita daquela emoção mais simples àquele complexo de sentimentos. Através de um jogo metalingüístico, o poeta vai desenhando uma poética no seu tempo e na sua cultura. Tal jogo se desenvolve no curso dos poemas, principalmente, nos livros aqui citados. Trata-se de uma poética labial –da palavra mesmo- da cultura da palavra e da imagem. O poeta parece formular um próprio conceito de poesia. Seus poemas excitam aquele “teor da vida interior” referido por Cidade (op. cit. p. 7):

> Porque em cada época de sua história, ou melhor, em cada fase do espírito humano, ela é não só elaborada segundo uma técnica suficientemente diferenciada, senão também provém de tendências mais ou menos conscientes a vida interior, tal como a forma e o perfume das flores resultam da natureza da seiva e constituição da raiz. São tais disposições e tendências que explicam os gêneros e temas preferidos, o tom do ritmo, as particularidades da forma, numa palavra, o que podemos considerar o corpo e a alma da poesia.

Embora Barthes não se reporte diretamente à relação da poesia com a cultura, ao tratar da existência ou não de uma escritura poética, o autor opta por traçar diferenças entre a linguagem clássica e a poesia moderna. Qualifica a primeira como sendo formulante, estrutural, relacional, convencional, sustentada pela continuidade persuasiva da retórica, pela ética da linguagem, pelas relações sociais, por um léxico do uso, pelo atributo, pelo arranjo técnico. Dessa mesma forma a exigia Platão quando pensou no diálogo de Sócrates com Glauco. Assim se reporta Barthes (1972, p. 140) sobre a poesia nesse período:

> Toda poesia, então, nada mais é que a ação decorativa, alusiva ou carregada, de uma prosa virtual, que jaz em essência e potência em todos os modos e expressões. ‘Poética’, nos tempos clássicos, não designa nenhuma extensão, nenhuma espessura particular do sentimento, nenhuma coerência, nenhum universo separado, mas

> somente uma inflexão de uma técnica verbal, a de exprimir-se segundo regras mais belas, portanto mais sociais, que as da conversação.

Em contrapartida à linguagem clássica, Barthes apresenta as características da poesia moderna. Esta, segundo ele, estaria permeada pelo acaso verbal, por um tempo poético da aventura possível, pelo espiritual, pelo acidente sonoro e semântico. Inventiva, vertical, coercitiva, voluptuosa, distorciva, descontínua, sobrenatural a palavra poética da modernidade guarda em si camadas geológicas de conteúdos totais dos nomes. Ela privilegia a palavra-objeto, nela não existe o humanismo, por isso mesmo é chamada de "poesia objetiva". As palavras teriam atingido um estado zero. Barthes (1972, p. 144) tece a seguinte consideração sobre a palavra poética da modernidade:

> Cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde escapam todas as virtualidades da linguagem; ela é, portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda poesia moderna, faz da fala poética uma fala terrível e inumana. Ela institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e, por isso mesmo, modo oposto à função social da linguagem que o simples recurso a uma fala descontínua abre caminho para todas as sobrenaturezas.

Barthes concluirá afirmando que a poesia moderna não constituiu em si qualquer escritura poética, pois se afasta da ética da linguagem, das relações de sociabilidade, dos pontos de crises da História da humanidade. Por outro lado, os clássicos, sim, se dotaram dessa escritura poética, daquele sentimento poético.

Num outro momento, Barthes retoma alguns pontos desenvolvidos anteriormente na medida em que reafirma o amadurecimento das línguas que perpassa pelo estabelecimento do "espírito de sua sintaxe" e pelas "leis do aumento do vocabulário da liberdade". Nesse sentido, Barthes nos fala de uma passagem de uma literatura ornamental e instrumental a serviço de perscrutar o mundo natural para uma literatura que vasculhasse a essência humana. Para tanto, restringe seus estudos à língua e à Literatura Francesa consubstanciados na construção e consolidação de uma escritura dessa classe:

> Enquanto a língua hesite quanto à sua própria estrutura, uma moral da linguagem é impossível; a escritura só aparece no momento em que a língua, constituída nacionalmente, torna-se uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido, sem se interrogar mais a respeito das origens ou das justificações desse tabu. (BARTHES, 1972, p.148).

A burguesia francesa utilizava-se da escritura clássica, do seu instrumentalismo técnico e de seus ornamentos, como uma forma de manutenção de seu poder de classe. Aproveitava-se assim, da pluralidade retórica clássica como forma de persuasão e manutenção de suas ideias de classe. Até aquele momento os tratados de retórica lhe eram úteis. Tal escritura

clássica servia à classe burguesa, que, cinicamente, alijava qualquer "subjetividade espontânea do homem". Portanto, tal escritura se impunha como universal, desqualificando qualquer outro tipo de escritura. Havia uma movimentação histórica que passava pela dominação política por vias da linguagem, imprimindo dogmaticamente a clareza como recurso de persuasão discursiva. Barthes chega ao ponto de afirmar que "a revolução romântica, tão empenhada nominalmente em perturbar a forma, conservou prudentemente a escritura de sua ideologia" (op. cit. p.149).

Apesar da pressão e da rebeldia de uma escritura, como Victor Hugo ao tentar explodir essa escritura clássica, a Literatura francesa ainda era, segundo Barthes, um tabernáculo de um mistério prestigioso, presa a uma mitologia formal. O teórico associou conjunturas históricas do sistema capitalista a uma mudança do tipo de escritura perpetrada por uma classe. Barthes já ensaiara, anteriormente, esses momentos de crise. Um dos fatos seria o nascimento do capitalismo moderno e a definição explícita da luta de classes, o que pôs a classe burguesa e o escritor numa nova situação histórica: para sobreviver era preciso matar sua escritura, ultrapassá-la, abdicar de seu caráter universal. Já não era mais possível acreditar piamente no liberalismo e assim as escrituras se pluralizaram, gerando o que Barthes designou de "escritores sem literatura": "Cada vez que um escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que se põe em questão; o que a modernidade permite ler, na pluralidade de suas escrituras, é o impasse de sua própria história" (op. cit. p.151).

Barthes opera com maior riqueza de detalhes o momento em que a escritura teria atingido seu grau zero, sua neutralidade. Estamos na segunda metade do século XIX na França. O percurso de constituição de uma literatura-objeto tracejado por Barthes chega ao seu ponto crítico da objetivação: destruição da literatura, literatura como cadáver. São expressões utilizadas pelo teórico. Deu-se, ao que parece, a morte da literatura à proporção que sucedia o "dilaceramento da consciência burguesa". Mas, para se chegar a esse ponto de destruição, foi necessária a passagem do escritor por uma escritura tradicional, sagrada em que ele aparecia apaixonado pela forma e deliberadamente identificado com uma "fala social". Em oposição a essa escritura, outros escritores buscaram um estado novo de linguagem em que prevaleceria o silêncio da escritura, marcado pela "agrafia terminal", pela sintaxe da desordem e pela desintegração da linguagem que poderíamos inferir como sendo uma fragmentação da consciência burguesa na sua literatura, cuja linguagem só se mantinha "para melhor cantar sua necessidade de morte". A literatura, especialmente a francesa - pois é dela que Barthes retira os exemplos- dava mais um salto para a libertação da linguagem e a assunção de uma arte que, conforme nos dita Barthes (op. cit. p. 160):

> {...} tem a estrutura mesma do suicídio: nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir, não como um fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade.

Tomando um termo caro aos lingüistas, Barthes (op. cit. p. 160) define a escritura de grau zero como uma escritura indicadora, amodal, habitante de um entrelugar. Essa escritura branca teria se insurgido contra qualquer fixidez da linguagem: {...} "e se reduz então a uma espécie de modo negativo no qual os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos em benefício de um estado neutro e inerente da forma".

A escritura neutra, de grau zero teria se reencontrado com a transparência clássica ao utilizar-se de uma instrumentalidade que, agora, estaria liberta dos ditames ideológicos da classe burguesa pós-revolução francesa. O que é isso senão o terceiro salto da literatura para ultrapassar a si mesma, para vencer-se, para afastar-se das linguagens vivas, para refletir o vazio do homem, sem tempo nem História. Barthes o sabia e conclui afirmando a infidelidade dessa escritura neutra que, ao trocar a liberdade pelo automatismo, gerou prisões, mas não pode ter seu produtor tão infenso à sociedade como se desejava.

Bosi afirma que o poeta e sua poesia, na modernidade, já não nomeiam e já não dão sentido às coisas e aos seres. Quem o faz, agora, é a ideologia burguesa dominante, alijando poetas e poesia que a ela se opusesse, utilizando-se da indústria cultural e aliciando outros poetas e poesia a serviço de uma escritura tecnicista. Segundo o autor referido, a poesia fora condenada "a tirar só de si a substância vital" (BOSI, 1977, p.143). O discurso poético já não se harmonizava com a sociedade de consumo e seu constante processo de reificação dos seres humanos e de seu trabalho. Alguns poetas e sua poesia resistiram lutando contra tal fenômeno ao criarem, muitas vezes, mundos paralelos, ao comporem um *discurso da recusa e da invenção.* Enquanto o discurso dominante procurava manipular *a natureza e alma em nome do progresso,* a verdadeira poesia busca uma saída para libertar os humanos por meio de espaços imaginários do mito e do sonho, trazendo-os para um tempo perdido, mas reencontrado, um tempo de unidade e encanto. Bosi irá tecer uma crítica ácida contra o capitalismo, sistema que trata a palavra e a imagem como mercadoria. Opondo-se à tecnocracia, ao individualismo, à separação dos mundos, à segregação, ao egoísmo a poesia deveria ser um ato de comunhão, de (re) união da humanidade. Urgia à poesia recompor "cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam" (BOSI, 1977, p.150), recompor-se como um trabalho que melhora o convívio do homem consigo mesmo, com o outro e com a natureza:

> O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar e suspender a práxis. Na verdade é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (op. cit. p.192).

Segundo Hernâni Cidade (1946, p. 28), a poesia poderia representar a cultura, no medievo. Nesse sentido, o teórico expõe um conjunto de preceitos técnicos e emocionais ligados a essa época medieval. Fala, assim, de uma lírica mais popular, ligada aos trovadores e de uma lírica mais palaciana. Ambas, no entanto, alcançavam voos curtíssimos no que diz respeito ao próprio discurso poético: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas satíricas. Segundo ele, nelas havia muito da ação da música, o que, de certa forma, toldava valores estéticos do poético. Apesar disso, surgia, em oposição à cantiga com refrão, a cantiga de *maestria* muito mais estetizada na medida em que era uma "poesia para ser lida, e assim atentamente observada – e observada na riqueza do seu conteúdo e nos brincos de sua forma. Nesses termos e em consonância com os preceitos morais e sociais da época, as cantigas iam tomando formas estéticas que abarcavam essas mesmas convenções. Dessa forma, aparecia aquele *trobar clus* (trovar misterioso), "bem significativo da parte que a inteligência toma no jogo estético, por sua aplicação a construir a subtileza enigmática – ou a decifrá-la, quando lida ou ouvida"(CIDADE, 1946, p.32). O autor destaca um fato interessante sobre a poesia portuguesa medieval. Graças ao isolamento cultural de Portugal, seus poetas cultivaram um formato de poesia mais ligado à poesia primitiva de todos os povos cultos. As formas populares de expressão e as aristocráticas não apresentavam grandes diferenças em virtude do exposto. Tais formas poéticas, portanto, eram utilizadas tanto pelos trovadores da plebe quanto pelos da aristocracia, já que havia um certo nivelamento cultural entre um e outra classe: "A emoção é quase tudo; o resto são os processos de encantamento que a transmite: o ritmo da dança e do canto, a repetição que obsedia a alma – e alheia o espírito" (op. cit. p.36).

O teórico insiste nos voos curtos e tímidos dessa poesia. Ele afirmará que:

> Persiste aqui um pouco o hábito mental do ensimesmamento, de certa preguiça ou falta de hábito de vida interior, de alheamento da vida exterior, cujos dados poderiam tornar possível à imaginação desmonotizar a forma (op. cit. p.8).

A monotonia melódica do lirismo trovadoresco português estava relacionado à prisão, no tocante às regras da mesura e a sua inferioridade cultural, como afirma Hernâni Cidade. Apesar de, em certos momentos, alguns processos indicarem uma "poesia para ser lida , mais do que para ser ouvida, continuam bem sensíveis e evidentes os que assinalam a poesia como

primitivamente ligada à musica" (op. cit. p.49). Assim, o autor estabeleceu as diferenças qualitativas entre a poesia provençal e a portuguesa. Enquanto que a primeira avançara em direção à metáfora, à comparação e às imagens, a segunda ligava-se à arte do metro. A poesia primitiva representava a "linguagem da emoção, verbo-musical, por que se traduz o ritmo interior, de mais acelerada e fina vibração" (id.).

A poesia satírica do medievo permitiu uma mudança de rumo já que seu "tumulto vital supera o artifício" e "nos mergulha fundamente na vida medieval". (id)

Hernâni Cidade (1946, p. 53) resume a diferença entre a poesia medieval e a que virá:

> Sobre os versos que traduzem a emoção, toda íntima, sem incidentes exteriores, do amor saudoso, do amor que mata, do amor submisso, que mal se atreve a carpir suas coitas, hão de triunfar os versos por que se exprimirá a vivência e a convivência, todo o bulício da corte portuguesa, quando a banhar a aurora do Humanismo e do Renascimento.

Hernâni Cidade irá demonstrar também o conceito de poesia no limiar do renascimento e do humanismo, período de transição entre a idade média e a idade moderna, marcada por uma mudança de comportamento da sociedade da época e, paralelo a isso, seu conceito de arte poética. O teórico expõe sobre os preceptistas espanhóis no que tange à hegemonia do lirismo galaico-português e à hegemonia do lirismo castelhano. Ao citar um conjunto de cancioneiros, o teórico revela que os poetas aderiram à nova técnica e nomenclatura, embora permanecessem presos à atitude de vassalagem. Portanto, haveria a persistência de antigos hábitos. No entanto, os contatos culturais que sobejavam aos portugueses tinham na Espanha presença intensa. As inquietudes culturais surgiam na Espanha graças ao "contato intelectual entre cristãos, mouros e judeus" (op. cit. p.57). Essas influências culturais foram responsáveis pelo adensamento poético espanhol na sua forma e no seu conteúdo. Dessa forma, a hegemonia do lirismo castelhano, ou seja, a superioridade de sua poesia deu-se, principalmente em virtude de seus contatos internacionais. Naquele momento, a poesia passa a ter um acompanhamento teórico e prático dos doutos modernos, os mestres responsáveis pela construção dos modelos a serem seguidos e pelos novos conceitos de poesia como arte e ciência. A poesia toma status de *Gaya sciência* e sua importância fora reconhecida pelos poderes públicos:

> Assim, pois é alto o conceito em que se tem a poesia, no primeiro quartel do século XV. É *gaya sciencia.* Os sábios escrevem sobre ela tratados e os reis honram-na e protegem-na, interessados nas justas poéticas, para as quais chamam e sustentam mantenedores e se efetuam com ritual complicado e espetaculoso, que mete trombetas, vinho e confeitos, e conferem ao triunfador *a joya* que lhe permeia o trabalho (op. cit. p.60).

Ainda segundo Hernâni Cidade (1946, p. 63), o conceito de poesia nesse período estaria ligado à *arte da sutileza, para engenhos claros*, nascida das virtudes aristocráticas em oposição àquelas de caráter popular, despojados dos requintes da técnica utilizada apenas pelos homens doutos e bem nascidos. Nesses termos, a poesia teria "uma finalidade que supera o encanto que possa produzir". Os preceptistas apareciam, assim, como doutrinadores dos futuros poetas e de sua poesia que deveria seguir padrões de qualidade formal rigorosos. Um dos fortes preceitos ditados aos novos poetas era a leitura constante dos clássicos gregos e latinos. Havia uma tentativa de, através do apuro da técnica por meio de jogos verbais e da métrica, tornar a poesia uma arte independente da música. Essas ansiosas atitudes – que primavam pelo artifício em detrimento do conteúdo - estavam envoltas num momento de crise cultural, momento de transição para a cultura do Renascimento. Neste instante, a cultura se aristocratizava e o trovador passava a ser poeta e a arte de trovar passa a ser poesia como *Gaya sciencia*.

Embora, em alguns momentos, Hernâni Cidade restrinja os conceitos de cultura ao acúmulo de conhecimento científico, formal, técnico, sua contribuição aos conceitos de poesia é fundamental para se compreender a evolução dessa arte.

Para o autor, o humanismo e o Renascimento provocaram uma complexa atividade de inteligência e sensibilidade na humanidade. No Humanismo, o teocentrismo é substituído pelo antropocentrismo, logo o humano passa a ter um lugar privilegiando no pensamento e ação do próprio homem e sua relação com sua vida na terra. Se na Idade Média havia um filtro do que se lia da produção greco-latina, no Renascimento surge uma atitude bem diferente. Hernâni Cidade (1946, p. 80), assim se refere a tal período:

> O Renascimento, esse aceitou tudo, numa embriaguez de entusiasmo que foi das ideias aos sentimentos e das formas de arte às formas de vida. O mundo cristão, nas suas camadas mais cultas, mantendo embora a aparência exterior da continuidade religiosa, apostatou intimamente. A natureza era boa; a vida era boa e era uma alegria viver; o homem poderia dominar a natureza física, gozar plenamente a vida natural, realizar por suas próprias forças o seu destino e a sua felicidade, no mesmo mundo que havia considerado um *vale de lágrimas*, trânsito inevitável para sua verdadeira pátria. Podia erguer, enfim, na terra que julgara seu desterro, a realeza venturosa da sua inteligência, da sua vontade de domínio, de alguns dos seus instintos em liberdade e sem remorsos.

Ainda, segundo o autor, a partir desse estado de liberdade do engenho humano, o homem pôde fluir seu espírito crítico e seu *experimentalismo* numa riquíssima e fértil realidade. Era tão absorvente o anseio de conhecer do homem, eram tão intensas as *curiosidades da inteligência*, que o levavam a uma intensa aderência à vida, ao mundo, ao cotidiano. Crescia a confiança em si mesmo e a poesia naquele momento representava essa confiança. Entretanto esse apego ao real, ao objeto, não suprimiu o subjeto, o idealismo que

reflorescia no platonismo revificado. Clarões da força emotiva do amor ressurgiam, dessa forma, na plenitude do Renascimento. Alguns escritores conseguiram equilibrar a espiritualidade cristã com a carnalidade pagã. Assim o fora Camões, homem de carne e de sentidos, e platonizante. A poesia, conforme a visão do homem renascentista, não disseminava o conflito entre o plano humano e o plano divino, principalmente no que se refere ao tema Amor. Persistia, assim, *o germe da tradição trovadoresca e cristã.*

Restringindo seus estudos a Portugal, Hernâni Cidade demonstra como esse país reagiu, conforme suas peculiaridades, à chegada do Renascimento e do Humanismo. Segundo ele, o sentido naturalista daqueles movimentos se sobressaiu no seu país. Conhecer a natureza para dominá-la pela inteligência, eis a ação portuguesa. Para isso, recorreu muito mais à epopéia que ao lirismo: revelação do homem em sua amplitude no mundo e na vida, na sua atitude heróica de conquistador. Seu mais alto exemplo estaria em **Os Lusíadas**. Os poetas buscavam assimilar o mais alto espírito das formas clássicas. Entretanto, a Idade Média deixou-se adentrar pelo Renascimento e pelo Humanismo e vice-versa. O próprio Camões deixou-se levar por certa volúpia dos sentidos. Essa nova maneira de criação artística se distanciava da anterior. As interferências culturais se davam de um poeta a outro, principalmente nos ensinamentos da vida interior e plena de complexidade do amor. Segundo Hernâni Cidade, esse era um modo peculiar de realizar o humanismo. Expressão do seu modo de ser e de viver, a poesia de alguns poetas nos permitiria *conviver com ele*. Camões, por exemplo, fora um mestre em *libertar emoções perturbadoras*. A realidade traduzia-se em jogos verbais sofisticados e o Amor real, "as mágoas que ele provoca como tudo quanto de intensidade à vida interior, são natural excitante da capacidade expressiva" (op.cit. p.101). Assim havia uma valorização da experiência pessoal transformada em poesia. Nesse sentido, a cultura individual de cada um, seu modo de ser e de viver, sua rede de formação intelectual e social, eram expressas nas formas poéticas.

Ao lado daquela expansão individual adensada de sentimentos, a poesia passou a ter uma função social, e seu lirismo seria a expressão de uma coletividade. No caso português, império conquistador, a forma aderida foi o poema épico, que revelava o *desejo de eternizar os altos feitos*. Assim, uma cultura imperialista e conquistadora se espraiava na poesia: "na poesia se acentuou o caráter da expressão de verdades vividas, que mais largo conceito dela se formulasse, enobrecendo-a como mais alguma coisa do que esta comunicação do subjecto e do pessoal" (op. cit. p.103)

Uma nova nobreza surgia: a aristocracia do talento. O poeta, que deveria unir a pena à espada, muitas vezes, fazia com que a primeira sobrepujasse a segunda. A par da importância

dessa poesia para seu povo, muitos poetas se arvoraram a compor textos épicos. Segundo a crença geral, os verdadeiros poetas eram espíritos eleitos (op. cit. p.105). Entretanto, muitos não conseguiram atingir a altura do Gênio Camões ou foram rechaçados pela própria nobreza. Tal fato gerou uma cultura do isolamento com a produção de uma poesia pastoril. Acontecia, então, uma fuga causada pelo não reconhecimento.

Havia uma cultura geral de imitação dos clássicos, o que, de certa forma, feria o nacionalismo lingüístico português. Porém, isso não fora um problema para Camões que soube muito bem integrar diálogos: "Quando é profunda e intensa a vida individual ou coletiva, não teme dissolver-se, antes se nutre para crescimento e enriquecimento próprios, na participação da vida universal" (op. cit. p.110).

Camões conjugava em seu espírito essas duas intensidades. O gênio do poeta fizera de **Os Lusíadas** uma boa síntese das tensões e paixões do homem e da humanidade na terra. **Os Lusíadas**, como poesia, expressam a atitude máxima da cultura renascentista e humanista portuguesa.

O século barroco constituiu uma reação à energia espiritual explosiva do Renascimento. Era preciso disciplinar o tumulto daquela renovação. O século do barroco buscara dar *o máximo de eficiência a tal disciplina.* O barroco tendeu ao formalismo, à ordenação, à classificação. Se, por um lado, prolongou e aprofundou o equilíbrio dos quinhentos, por outro, rompeu esse equilíbrio ao afastar a arte da vida. Graças a pressões religiosas e políticas, a arte distanciara-se das questões sociais e da vida interior e passa a "dar satisfação a volúpia do gosto ou requinte do engenho agudo" (CIDADE, 1946, p.116). A arte, como jogo, procurava esquecer a vida através de artifícios engenhosos de arte poética, utilizando-se da razão para isso. A cultura da razão espraiava-se na poesia:

> É natural que, até mesmo nos excessos que pareçam negá-la [a razão], o espírito da cultura do tempo a implique dominante. A arte que se não dirige aos sentidos exteriores, na orgia ornamental ou na complicação das curvas, a arte que procura alguma coisa de mais espiritual, é ainda a razão que tenta chamar à principal participação no gozo estético. Essa razão não é, evidentemente, a que se eleva às especulações mais graves e essenciais, antes a que se entretém, por desfastio, na solução de charadas; é, todavia, a razão, ou seja, a capacidade intelectiva de analisar e discorrer (op. cit., p.117).

Todo o engenho se encaminha nessa direção, ou seja, da análise e do conceito. Os poetas, então, buscavam os leitores mais raros com uma poesia cheia de jogos sutilíssimos. Os processos que os poetas utilizavam para realizar esses jogos eram os mais variados, ao ponto de se distanciarem em muito da verdade. Sobrepunham, assim, *ao mundo da Vida o mundo da Arte.* A imaginação mergulhava num acúmulo de imagens, paradoxos, hipérboles e metáforas

para atingir o gozo dos sentidos. Gozar, a partir desses jogos de conceitos e imagens, constituiu um escape dos poetas com relação à ordem estabelecida.

Hernâni Cidade nos fala de uma crítica literária referente à poesia no seiscentismo que buscou entender tal fenômeno. Segundo um dos críticos mais importante da época, a poesia ficou atrelada a um prontuário de receitas, que era utilizado conforme o desejo dos poetas. O artista da palavra se excedia muitas vezes dos artifícios para causar volúpia. Poderíamos talvez conceber, aqui, síncopes de catarses dos jogos de imagens e conceitos:

> Quando a arte acima de tudo se empenha em dar ao entendimento ou à imaginação pábulo voluptuoso, é certo que logo lhes provoca o fastio e, se tal finalidade se mantém, é inevitável que se chegue a requintes que a desnivelam em artifício (op. cit. p.122)

A arte cumpria o papel de imitar os ornamentos da cultura religiosa da época. O conceito de poesia era de certo modo a expressão dessa cultura, naquele momento. Apesar de a poesia perder muito em sua essência, pois afastou-se da vida, criando uma vida própria, consolidou-se "o domínio da língua, da técnica, a repulsa do desleixo, da facilidade"(op. cit. p.130).

Todavia, nem tudo na poesia da época era distanciamento. Houve momentos em que os poetas se descuidaram um pouco daquele modelo e intenções ao exprimirem um pouco das *revoltas fervuras interiores.* Entre eles estava o baiano Gregório de Matos e Guerra que, ao enfrentar a vida de frente, compôs poemas satíricos de arrojado valor social e pulsante vitalidade impulsiva: "{...} através de sua lírica podemos entrever uma alma a viver –o que é raro no tempo- sobretudo nos impressiona tudo quanto da vida coletiva ele nos patenteia, na volumosa parte satírica da sua obra "(op. cit. p.133).

O fato é que a poesia barroca atrelou-se a preceptística de seu tempo. Contemporânea que é da *ordem religiosa, social e política e também da ordem gramatical e lexical*, a essas culturas pouco ou quase nada se opôs. Ademais, se conformou às *regras do espírito culto.*

Waly Salomão pertence a essa linhagem de poetas na qual está incluso o poeta Gregório de Matos. Embora não possamos situar os dois livros aqui em estudo entre os anos 60 e 70, tampouco no século barroco, já que foram produzidos no final dos anos 90, o que determina algumas diferenças na atitude do próprio artista e de sua arte, entende-se que, em virtude de o poeta Waly Salomão ter vivenciado e iniciado sua produção poética a partir desse movimento, trouxe para os livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** algumas características estéticas e também temáticas daquelas décadas. Para essa abordagem, podemos nos valer dos escritos de Pereira (1981, p. 31), que buscou, através de uma coleta criteriosa de textos e de testemunhas

da poesia marginal, expor o debate ideológico da época em que fora produzido aquele tipo de poesia, como também o instante cultural e o fenômeno literário, levantando questões que:

> {...} vão desde aquelas mais especificamente referentes ao fazer poético, até outras mais gerais com a relação arte/sociedade, a natureza do trabalho artístico, o próprio processo de produção e apresentação ao público desse trabalho, bem como as próprias noções de literatura, poesia, arte, artista, obra etc.

Pereira destaca ainda que a vida cultural dos anos 60 para os anos 70 apresentou uma mudança de relação com a realidade, ou seja, os artistas saíram de questões mais amplas e se detiveram em questões do cotidiano o que não deixou de ser também uma forma de combate ao regime de exceção pelo qual passava o país naquele momento. Tal mudança estaria ligada a um contexto social, histórico e político bem mais amplo. Assim se reporta o autor:

> No Brasil, a passagem dos anos 60 e 70 significou bem mais que uma mudança de década; para uma parcela significativa da intelectualidade, esta passagem marcou o momento de uma profunda virada intelectual, vivida nos seus instantes mais iniciais de modo especialmente angustiante. Este conjunto de transformações foi experimentado não apenas por aqueles mais especialmente caracterizados como 'produtores de cultura' (o que não significa negar, obviamente, que todos os agentes sociais sejam produtores de cultura), mas também pelos 'consumidores'- Isto é, o público. Numa época marcada pela vivência muito direta de profundas contradições, não faltaram violentas 'cobranças de posições' que, por mais que tentassem tornar coerente um processo que não aparecia como tal aos olhos dos que o estavam vivendo, só faziam aumentar o caráter dilacerador daquele momento (PEREIRA, 1981, p.33)

Segundo Pereira (op. cit. p. 38), é nesse contexto que se fermentou/germinou/gestou a poesia marginal, momento em que os intelectuais precisaram definir suas posições, momento também de união entre os intelectuais dos anos 60 e 70, as duas grandes gerações que ao se conectarem deram origem a tal fenômeno literário. Este momento foi da pluralidade de linguagens, de posturas estéticas e de conteúdos bastante contraditórios, recorrendo a um "tom coloquial" e "de uma linguagem próxima daquela utilizada pelos concretos". Pereira mostrou-se muito atento às questões de esta arte poética ser a expressão da cultura daquela época como transgressora do sistema editorial institucionalizado, transgressora na sua condição artesanal de produção, transgressora pela sua diversidade, transgressora por tentar liberar as pulsações vitais reprimidas tanto economicamente quanto politicamente. É desse contexto que emerge parte da sensibilidade poética de Waly Salomão.

Talvez precisemos, para começar essa viagem, evocar a palavra do poeta Waly Salomão. Sua voz mesma definirá, inicialmente, a arte poética e o papel do artista na pós-modernidade. A partir dessas visões interpretativas, poder-se-á tomar pulso a outras definições que, certamente, tenham embalado uma linhagem de poetas há alguns milênios.

Em entrevista para o livro **Patrulhas Ideológicas**, o poeta Waly Salomão, ao ser questionado sobre o patrulhamento ideológico pelo qual passaram muitos escritores, traça, em linhas gerais, sua visão de arte e sociedade de seu tempo. O poeta desprezará qualquer patrulhamento ideológico, qualquer coagulação de direita ou de esquerda que viesse cercear a criatividade de sua produção artística. Nesse sentido, narrou suas dificuldades em se adequar ao centralismo democrático do partido comunista ao qual foi filiando durante algum tempo na Bahia. Waly Salomão cita, também, nessa entrevista, outras formas de patrulhamento tal como aquelas executadas por grupos de intelectuais sobre outros artistas. Ele responde a todos eles propondo que:

> {...} a verdadeira dimensão do artista não é estar, não é trilhar na doxa, quer dizer, no pensamento costumeiro, no lugar comum, é no paradoxo, na construção de paradoxos, quer dizer, naquilo que fende o saber convencional, naquelas brechas em que pinta um pensamento, o brilho de um pensamento original, uma luz, mesmo que diminuta, o pontinho luminoso de um pensamento original, de uma sensibilidade original (SALOMÃO, 1980, p.133).

Parte-se, portanto, dessa busca de originalidade, pela negação da doxa, pela afirmação da mente do artista como processo, *compositio*, pela mistura de filosofias, tendo em vista a relação entre poesia e cultura no percurso de desenvolvimento da humanidade, seu labirinto caleidoscópico no qual o poeta se movimenta e sobre o qual exerce sua palavra como gestora de mudanças, como que a (des)configurar-se, desconfigurando-o mediante o poder criador. Ventos e velas que nos levem pelo arfar sublime, de uma liquidez ígnea da palavra do poeta Salomão.

1.2. A poesia como espaço da palavra viva

"A palavra é voz, é som. A voz é a semente inaugural de toda comunicação" (MATOS, 2004, p.37). Assim Matos começa seu texto, "O megafone de cartolina e a palavra viva". A autora nos contará, através de uma verve cheia de leveza e lirismo, a história mágica de Cuíca de Santo Amaro, poeta popular propagandista, defensor das causas sociais, que, com sua "atuação performática", com sua voz sedutora, punha em euforia sua coletividade. Mídia humana eficientíssima, esse *personagem-tipo* espraiava-se pela velha cidade da Bahia:

> A repercussão de sua palavra no imaginário social provocava verdadeira euforia coletiva. O propagandista performático exercia, desse modo, efeito encantatório com suas palavras e gestos plenos de fascínio, que produziam vertigem auditiva, vertigem visual e, por que não dizer, um estado temporário de surdez e cegueira decorrente do amordaçamento do olhar e do ouvido pelos requebros e encantos da boca (id.).

Guardadas as devidas diferenças entre a performance de um texto escrito e um texto poético gritado na rua pela voz performática do poeta popular, ambos os poetas – Waly

Salomão e Cuíca de Santo Amaro- pertencem a uma linhagem de artistas baianos que têm na sua poesia, expressa em vozes poeticamente performatizadas, o espaço da palavra viva. Waly Salomão pode ser apontado como um híbrido de poeta e rapsodo. Isso se dá em virtude da citação de "vozes" de outros poetas em seu texto. Não por acaso, ele começa o livro **Tarifa de embarque** com um poema que tem como título "Cânticos dos cânticos de Salomão". Takayama (2006, p.11) assim interpreta o papel do rapsodo descrito no Íon de Platão:

> Mas, se é na declamação dos versos dos poetas que parece consistir a atividade principal do rapsodo, a discussão a ser desenvolvida no diálogo se sustenta, à primeira vista, sobre uma outra atividade de sua competência: Devo dizer, Íon, que muitas vezes invejei a arte de vocês, rapsodos. Pois convém a essa arte que estejam com o corpo enfeitado e que se mostrem tão belos quanto possível. Mas, ao mesmo tempo, essa arte exige que vocês passem a vida na companhia de muitos bons poetas, sobretudo em companhia de Homero, o melhor, o mais divino dos poetas, e que conheçam a fundo o seu pensamento e não somente seus versos. Eis o que é invejável! Pois não se tornará jamais um rapsodo se não chegar a compreender o que o poeta quer dizer. Cabe pois ao rapsodo se fazer o intérprete do pensamento do poeta aos seus ouvintes

A lábia sedutora do poeta Salomão seduz-nos para suas viagens híbridas. Ler seus poemas é ato erótico em que se pode ouvir o grito silencioso do poeta. Ler seus poemas é participar de um teatro de intervocalidade labiríntica, caleidoscópica, lugar onde a palavra viva está vocacionada, onde circula, em *dynamis*, à deriva, aqueles (bio) grafemas citados por Barthes, objetos postos entre dois espelhos, abrindo-se ao infinito da genética biografemática.

A poesia é um estado em que se pode ouvir o rumor da língua, e porque não dizer de uma língua viva. Embora Barthes não o diga de forma tão explícita em seu texto **O rumor da língua**, é possível sentir tal conceito sendo construído em nós à medida que refletimos sobre ele. O texto desse teórico se nos apresenta enigmático, intrigante, suavemente afiado, incisivo, penetrante, convulsionador das zonas (in)quietas do nosso ser e de nossa imaginação reflexiva. Barthes fala-nos da possibilidade de a língua realizar-se como utopia, ao superar seu estágio de balbucio. Existiria um momento em que a linguagem poderia transcender de sua condição defeituosa, de falta mesmo, ao rumor. Poderíamos chamar esse momento de poético, embora Barthes não o diga nesses termos. Entretanto, procurar, ou melhor, sentir tais rumores pressupõe um pré-estágio em que um conjunto de elementos perfeitamente articulados permitir-nos-ia ouvir o inaudível de um "ser musical". Significa esvaziar-se do sentido, mergulhar no não-sentido do vazio que rumoreja em silêncio a utopia de novíssimos sentidos. Esse estado de nada talvez esteja enlaçado ao prazer do gozo da máquina erótica quando os corpos se encontram em comunhão. A poesia nos permite essa utopia e, no poema, faz rumorejar esse "puro lençol de gozo":

> O rumor da língua forma uma utopia. Que utopia? A de uma música do sentido; com isso entendo que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo

> *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfraldaria em toda sua suntuosidade {...} (BARTHES, 1988, p.93)

No seu texto, **Na Madrugada das Formas Poéticas**, Spina intenta perscrutar os fenômenos formais da poesia primitiva e a morfologia que presidiu sua origem, determinando certo grau de universalidade dessas mesmas formas entre os vários povos. Essas formas poéticas partiram do canto, tendo, assim, uma função ancilar. Aquela poesia primitiva, nascida nas tribos, seria, segundo o autor, produzida a partir de um sentimento coletivo de uma comunidade, seus desejos e aspirações. Dessa forma, a marca da individualidade ainda não havia aparecido. No entanto, essa pesquisa realizada das "formas primitivas da literatura", principalmente, pelos etnólogos, contou com fortes obstáculos, entre eles a impossibilidade de reconstituição dos suportes orais daquelas culturas e o desmanche impetrado pelos colonizadores, além de outros fatores. Era muito difícil garantir certa originalidade daqueles cantos, em virtude da adulteração das cópias. O autor recorre a Franz Boas para comprovar essas dificuldades. Boas, segundo o autor, estudou a arte primitiva. Por isso, busca exemplos nas "manifestações poéticas que vão desde as comunidades de organização social mais atrasada, àquelas que apresentam um relativo desenvolvimento técnico". Haveria então, similitudes e diferenças entre os povos. As diferenças estariam relacionadas à "qualidade da experiência". Nesse texto, Spina cita as idéias de Boas quanto à existência de "processos mentais de todas as raças", de uma "similitude mental do homem", de uma "analogia psíquica dos povos" e da ação dos fatos históricos sobre a cultura. Dessa forma, Boas afastava qualquer "preconceito de superioridade racial". Nesse aspecto, o poeta Waly Salomão parece querer por em fusão, em entrelace, as formas poéticas de vários tempos, espaços e grupos numa tentativa de desmistificar aquelas supostas inferioridades.

Ao tratar da origem da linguagem humana, Spina destaca que não se deve engessar uma língua e sua riqueza à produção técnica de objetos. Segundo o autor, um dos atributos de origem da linguagem seria o *ritmo,* depois as *formações lexicais.* Ele afirma que: "As línguas primitivas são exuberantemente ricas de inflexões expressionais" (SPINA, 2002, p.20). Entretanto, todo esse *tesouro de matizes emocionais, esses valores tonais foram com o tempo sendo esmagados pela palavra escrita.* Spina afirma veementemente que: "A escritura tornou-se assim o sepulcro da linguagem viva" (op.cit. p.22). Eis aqui um ponto chave para o presente estudo. Paradoxalmente, para não fazer do poema um sepulcro do seu próprio corpo poético, Waly busca reavivar aquele *tesouro de matizes* emocionais o qual ele procurou intensamente experienciar e absorver: escriturar a fala viva no escrito, operação complexa e

permeada de contradições. Spina vai nos aproximando das origens das formas poéticas, a partir da própria origem da linguagem, ao nos apresentar aspectos relacionados à inflexão da voz, o acento musical, a inflexão melódica dos vocábulos, a linha melódica da frase, o tom como elemento semântico de determinadas línguas. As línguas, portanto, teriam seus ritmos próprios. Além disso, outras vezes, observa o autor, encontra-se, em certos povos, *uma adequação entre o caráter fonético da língua e a índole de suas manifestações artísticas* (op.cit. p.22). Spina deixa claro que "os fenômenos elementares da música – como a pausa, o ritmo, a melodia – serão preferentemente invocados {...} como os determinantes fundamentais da forma poética" (op. cit. p.23). A música teria sua origem na composição dos ritmos relacionados principalmente à *atividade motriz dos primitivos*. O ritmo e o compasso da música usada para amenizar o trabalho enfadonho foram configurando métricas, o que certamente está ligado às formas poéticas do verso.

Num outro momento, Spina falará do poder encantatório e divino da poesia, do poder adivinhatório dos *vates* em algumas sociedades, de homens que recitavam textos religiosos e fórmulas de magia. Ao citar Aristóteles, diz da origem da poesia ligada à mimese, ao ritmo e à harmonia, assim, a um *sentimento estético inato* ao homem. A poesia partiria da capacidade de improvisação. As improvisações se desenvolviam paralelas aos cantos tradicionais. Os polinésios, segundo Spina, eram peritos em improvisar os cantos de circunstâncias. Nesses termos, o autor nos dá a conhecer formas poéticas do ocidente ao oriente, ao citar os estudos feitos por vários teóricos. Sua análise é bastante perspicaz e de muita perícia, posto que não só apresenta os vários estudos, mas também os critica e os interpreta.

A poesia como música, como dança, como ritmo e harmonia tem acompanhado o desenvolvimento dos povos e sua vida cotidiana, seus eventos históricos, sua festa e galhofa, suas tragédias e epopéias, seu brincar e seu trabalhar, sua moral e sua psiquê. Assim, segundo Spina (op. cit. p. 23), poesia improvisada coexiste com a poesia ritual mágica de interesse coletivo, logo:

> A poesia no seu estágio primitivo não é, portanto, exclusivamente ritual {...}. é inegável que a magia e a religião foram as duas fontes mais fecundas de onde as artes rítmicas extraíram a sua substância, os seus materiais, através da mimetização. O mimetismo é o traço fundamental do pensamento primitivo: mimetismo dos fenômenos vegetais, dos atributos e qualidades dos animais, dos atributos dos espíritos, enfim, de todas as emoções que o mundo ambiente desperta na alma do homem primitivo. A mimetização realiza-se, pois, através da grande trilogia: a Dança, a Música e a Poesia, que, associadas à linguagem e à mímica expressiva, acordam e exteriorizam os escalões subterrâneos da vida sentimental.

Acrescente-se ao exposto na citação acima uma mimese da performance teatral das vozes vivas na poética de Waly Salomão. Muitos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**

deixam navegar essa semântica híbrida em práticas mágicas que, fogosamente sanguíneas, percorrem os corredores de fogo do signo poético

Spina também se reportará a uma "existência objetiva da palavra", uma palavra encantatória. O poder mágico das palavras também fora estudado pela psicanálise e, muitas vezes, era acompanhado por "mímica exuberante". Além disso, o teórico nos alerta para uma veneração da voz pelos primitivos: "A própria voz humana, a palavra articulada, foi objeto de veneração entre os primitivos" (op.cit. p.34). Segundo o autor, a música se relaciona a um modo de vida. É muito importante a forma como o teórico trança as relações entre música, canto, poesia, religião, magia, dança, todos permeados pelo mundo da cultura de cada povo. A poesia só terá autonomia estética à medida que a magia caminha para a religião, quando o canto deixa de ter uma função junto à natureza e volta-se para o espírito. É como um momento de depuração da expressão estética da arte poética de alto grau de complexidade. Em virtude dessa dificuldade o autor busca apenas classificar os cantos. No entanto, o sentido estético precede a religião e a magia. Desse modo, podemos perceber, em alguns poemas de Waly Salomão, essas características. **Invocação a Sultão das Matas** (SALOMÃO, 2000, p.23) é um exemplo de canto mágico:

INVOCAÇÃO A SULTÃO DAS MATAS

Eu tava na boca da mata
Eu vi a campa bater
Ajoelhei botei meu ouvido no chão
Dei um grito e um assobio
Na chegada de Sultão
Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
Sultão das Matas Ê Ê Ê
Sultão das Matas Ê Ê Á
Ponto de candomblé de Caboclo em Louvor de Sultão das Matas
Que Bidute me ensinou desde a infância em Jequié e nos auges
Da solidão e desespero recorro sempre a cantar de cor.

A palavra encantatória salomoniana também dar-se-á pelo jogo dramático das vozes vivas intervenientes. Sobre tema semelhante, posicionou-se Ornelas e Antonio Cícero. O primeiro reforça essa idéia da poesia de Waly como um espaço da palavra viva em ensaio denso e profundo, ao discutir a vivacidade do corpo que se representa brutalmente e a farsa

teatral, destacando a oralidade intervocal presente nos seus textos e a violência carnavalizada. Ornelas pareceu equacionar a questão da interculturalidade de Waly Salomão a partir da soma de elementos da intergestualidade, da intervocalidade e da *vivência de extremos*:

> O corpo em Waly existe como laço intensivo entre existências separadas, mas cuja experiência é compartilhada na singularidade do acontecimento. Em Waly, esse corpo é empurrado para o limiar da vida, limiar dos sentidos, limiar da experiência – entre a farsa teatral e o suplício brutalista. No primeiro, a experiência teatralizada na própria carne instaura o jogo como aceleração do corpo excêntrico pela composição de subjetividades e pela desordem e apagamentos dos limites entre o eu e o outro, sujeito e objeto, masculino e feminino, branco e negro, escrito e oral, etc. É como sua escrita habilmente consegue se estabelecer – como gesto de rasura sobre as barras dos dualismos que – em seu corpo – confundem-se e reinventam afirmativamente a vida (ORNELAS, 2008, p.141).

Cícero, por seu turno, em artigo que subverte aquela idéia carnavalesca que impingiram à poesia de Waly Salomão, propõe uma visão muito mais coesa e consistente sobre a poesia desse poeta baiano. A partir do livro de poema inaugural **Me segura que eu vou dar um troço**, Cícero defende lucidamente a questão da teatralização presente em vários poemas desse autor, ao longo de sua obra. A esse livro, aqui citado, liga outros que desenvolvem a metáfora do mundo como teatro. A dramática ficção poética imita outro drama que se desenrola no palco da vida. Teatralizar a própria representação que fazemos no mundo e do mundo significa incomodar as formas fixas dessa mesma teatralidade, significa usar a metáfora poética do teatro como forma de retirar o homem/personagem de seu estado de letargia de sua representação sempre igual na vida cotidiana, secularmente monotonizada pela sempre identificação com o igual:

> Como a peça que se representa no teatro do mundo parece ser sempre a mesma, os atores ignoram que se trate de uma peça, isto é, de uma obra humana e artificial; ignoram, em outras palavras, que seja uma dentre muitas peças reais ou possíveis, e a tomam por natureza (CÍCERO, 2005, p. 39).

Percebemos no ensaio de Cícero um diálogo com Jakobson, quando este refere-se à poesia de Maiakovski, principalmente no tocante a desalienação do ser do homem. Ambos também teatralizaram a seu modo, sua própria morte e ressurreição, ou pelo menos um sonho de futuro, de libertação da coisificação da vida cotidiana. Waly opera sistematicamente, teatralmente uma desnaturalização da imitação congelada de modos de vida: “A teatralização de Waly funciona como a água da fonte de Mnemósine, o antídoto contra a água da fonte do Lete, do esquecimento naturalizante e confinante” (CÍCERO, 2005, p.41)

Sob aquela perspectiva, Cícero irá qualificar a poesia de Waly como uma construção bastante artificial e muito elaborada, pois o poeta lança mão de métodos e técnicas sofisticadas para intervir como elemento libertador dos condicionamentos. Entre eles destacam-se a citação e o recorte das várias tradições poéticas brasileiras. Realizava o poeta

uma atividade editorial de composição poética. Assim, tanto a teatralização, quanto a edição são formas de manipulação do real. Afeito a esse trabalho quase artesanal, Waly se afastava de qualquer atitude espontaneísta e naturalizante, aliás, segundo Cícero, "rejeitava o natural e espontâneo". Tal fato não representava, entretanto, que o poeta aderisse àquele racionalismo que afastava de perto de si qualquer forma de misticismo e inspiração:

> Waly nada tem a ver com esse racionalismo. Já mostrei acima que ele, ao contrário, desconfia dos princípios fundamentais da lógica formal, que são o da contradição e o da identidade. Todo o seu movimento é contra o dado, contra a identidade e contra a repressão da possibilidade da contraditoriedade. Não é em defesa da racionalidade, mas da liberdade, que Waly rejeita o imediato e a natureza (op. cit. p.50).

Para Zumthor, tudo faz sentido na performance, inclusive o próprio ato da leitura é performático. Haveria uma dificuldade em capturar os elementos da performance como signo numa interpretação semiótica. Tal fato não se dá com o texto escrito, já que este tem como elemento básico o signo escrito. Seria muito estreito se nos baseássemos apenas na semanticidade da palavra escrita. Algo mais permeia um texto, principalmente quando ele extrapola o caráter meramente informativo e atinge as zonas de uma comunicação poética. Escritor/poeta e leitor passariam a se comunicar num espaço em que o signo lingüístico em si já fora em muito ultrapassado. Nessas circunstâncias, o leitor já estaria penetrando no que Zumthor identifica como *obra, aquilo que é poeticamente comunicado.* Isso comprometeria o corpo do leitor *na percepção plena do poético.* Mas para alcançar um *sentido do discurso*, é necessário uma operação vocal que nos leve além das palavras. Poder-se-ia, assim, ouvir uma voz inaudível de um corpo *"como ser".* Lugar em que se toca o mundo que fora tocado pelo poeta. Lugar de virtualidades insondáveis do prazer erótico do texto performatizado em vozes vivas, percepções daquele *fundo de saber* que o *conhecimento poético* nos faculta. Poesia e comunicação oral se emaranham nesses tecidos orgânicos sobrepostos pela ação humana. Mundo além do mundo:

> A existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável [...] (ZUMTHOR, 2007, p.79).

Zumthor destaca a relação entre uma memória do corpo, as nossas percepções do real e o conhecimento virtual. Tal relação faz a poesia fluir com toda intensidade, potencializando-a, excitando aquela memória virtual do mundo que o conhecimento poético faz-nos tocar. Esse encontro é facilitado pela voz cujos *caracteres físicos* fazem parte também da poesia.

A voz se implanta no cotidiano humano e na percepção/expressão do poético, repleta de valores que são elencados por Zumthor em seis teses. Segundo Zumthor, a voz, ao dramatizar os sons da língua de forma espontânea, permite que o poético atinja graus de densidade bastante elevados. Dramatiza-se a semântica dos sons dançarinos no próprio gesto bucal. Essa voz poética apareceria então como um índice erótico, como um poder de verdade, como conectora entre o corpo e a palavra, como sonho da linguagem, como companheira, experiência sensorial auditiva, subversiva, inobjetivável, simbólica (porque torna simbólico), libertadora do corpo, lugar de escuta, vivificante, enfim. Talvez pudéssemos chamá-la de alma mesmo - conforme o dizer de Staiger- fogo, calor, chama ardente, faísca, língua ígnea a penetrar nossa escuta quando lemos, quando recitamos.

Dando continuidade às suas reflexões sobre o retorno da oralidade no século XX, sobre a sua reação contra o reino da escrita, Zumthor agora nos surpreenderá com um texto ampliador da noção de performance que, se no início exigia a presença de um corpo físico, agora, segundo Zumthor, adentraria pela imaginação dos movimentos desses corpos por quem lê um texto. Se durante tanto tempo, o homem concreto fora alijado do texto escrito, nesse momento retornaria com toda força. Para tanto, o teórico medievalista discutirá o movimento dinâmico e pendular da leitura criativa de poema como uma verbalização performática, ou seja, a ação de um jogo de interiorização de formas no corpo-espírito de quem lê. Inicialmente destaca a relação estreita entre poesia e teatro, pois, consoante ao que ele afirma, todo ato de leitura [de um poema] é potencialmente uma representação teatral:

> A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condição de nos ocultar esse fato. Em todos os horizontes os movimentos de uma desalienação, a longo prazo, da palavra humana; movimentos que, de crise em crise, não cessam de superar os contrários (ZUMTHOR, 2007, p.62).

Como resistência à sociedade de consumo, estaria acontecendo uma “nova era da oralidade” através das “formas de expressão corporal dinamizadas pela voz”. A alegria e o prazer do leitor estariam vinculados a essas formas de expressão, delas emanaria uma forte “energia coletiva” que, por meios das vozes vivas, intervêm no corpo social. Tudo isso demonstra uma relação dialógica entre os homens, relação que é ela mesma uma relação de amor e, aqui, acrescentaria o desejo de sobrevivência do humano, do seu constante ressuscitar em outras vozes e na sua própria voz. Zumthor insistirá, nesse texto, na procura do prazer por parte do leitor que quer recuperar a unidade perdida com a natureza do ato performático das vozes vivas.

Zumthor nos falará de um jogo de sedução entre o leitor e texto poético que carrega marcas ritualizadas do hedônico. O texto poético passaria por várias etapas na sua comunicação, tendo como suporte a palavra viva ou a escrita. Duas situações são apresentadas pelo teórico: a situação de oralidade pura, mais natural, e a situação de leitura, mais artificial. Em ambas, guardadas as devidas diferenças, aconteceriam atos performáticos com seus respectivos níveis. Ao se referir ao ato da leitura como um ato cultural, assim se reporta Zumthor a despeito de um novo estágio dela na atualidade, relacionando-o a uma nova atitude do leitor no universo da neo-vocalidade:

> {...} muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons. A leitura "literária" não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação (ZUMTHOR, 2007, p.67).

Apesar de não ser possível recuperar um modelo primordial de performance, daquele ato puro de oralidade, o teórico, através de uma longa, precisa e bem embasada argumentação, vai nos pondo em contato com um nível de performance que está ligado a novas concepções de enunciação. A poesia entra nessa zona de debates e confluência como fenômeno comunicativo do discurso poético que fora coagido por aquele modelo de leitura estritamente visual, abandonando, então, aquele ligado à performance e, por conseguinte, à cultura popular. O livro tomava, enfim, o lugar do corpo vivo. Por muito tempo, tal cultura escrita, poderosa, atentou contra as vozes vivas, suprimindo-as, subjugando-as ao seu modelo, exilando o prazer carnal na comunicação poética. Tentou-se coibir a presença do corpo no texto. O Estado moderno contribuíra, em muito, para mortificar a palavra viva nos seus textos. Barthes reforça tal fenômeno ao dimensionar a relação entre a fala e sua posição nas escrituras de diferentes escritores. Primeiramente nos apresenta a atitude do escritor romântico que se utiliza das linguagens inferiores como recurso pitoresco ao inseri-la em seus textos, algo como a exposição do elemento exótico de uma linguagem social das classes subalternas. Outros escritores, como Proust, agiram inversamente aos românticos, ao fundir os homens às suas linguagens, ao condensar seus personagens "na opacidade de uma linguagem particular":

> Assim, a Literatura começa a conhecer a sociedade como uma natureza cujos fenômenos poderia talvez reproduzir. Nesses momentos em que o escritor acompanha as linguagens realmente faladas, não mais a título pitoresco, mas como objetos essenciais que esgotam todo o conteúdo da sociedade, a escritura toma como lugar de seus reflexos a fala real dos homens; a literatura não é mais orgulho ou refúgio, começa a tornar-se um ato lúcido de informação, como se devesse primeiro aprender, reproduzindo-o, o pormenor da disparidade social; ela se propõe dar conta imediatamente, antes de qualquer outra mensagem, da situação dos homens murados na língua de sua classe, de sua região, de sua profissão, de sua hereditariedade ou de sua história (BARTHES, 1972, p.163).

Se, no transcurso de sua história, o escritor afastou sua literatura da palavra viva dos homens, agora reconcilia-se com ela, num ato humanista. Entretanto, essa reconciliação não desfaz a sociedade fragmentada que gerou a "condição dilacerada" desse mesmo escritor.

Zumthor, por seu turno, acrescentará que aquela mortificação da palavra viva nos daria a entender a necessidade de uma "classe" para calar as vozes vivas da participação popular. No entanto, tal tentativa fora malfadada, pois, apesar das duras investidas contra a performance, subsistiria a "presença invisível" de um corpo no texto poético, variando a intensidade dessa mesma presença, o que determinou diferentes tipos de performances. Muitos escritores procuraram, por meios de técnicas sofisticadas, "restaurar aquela presença perdida", tornar o ler no próprio olhar. Operação complicada, mas, de certo modo possível, pois: "a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la" (ZUMTHOR, 2007, p.70)

O poeta Waly Salomão semeia na superfície plana da folha de papel um "tiroteio de metáforas". Tiroteio experimental nas formas de uma densa radicalidade performática. Sobre tal radicalidade, assim se reporta Cohen:

> É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem como uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte (COHEN, 1989, p.45).

O discurso poético absorve os elementos da performance como o choque e a intervenção: "A *performance* é basicamente uma arte da intervenção, modificadora, que visa causar uma modificação no receptor"(COHEN, 1989, p.49). Muitas vezes é possível perceber tais aspectos na poética de Waly Salomão, principalmente nos momentos em que o poeta convoca um emaranhado de vozes e gestos que se espalham pela página em branco.

As primeiras escrituras de Waly nascerão dentro da prisão, uma catarse árdua e dolorosa do processo de inscrição das vozes que se moviam do interior para o exterior e do exterior para seu interior. Este momento fora a *descida do poeta ao inferno* (SALOMÃO, 2009, p.17), início da inscrição do corpo no corpo da linguagem poética, ponto de partida para uma escritura que é *a radicalização,* como disse Barthes, *de um estilo numa fusão de pensamento e impulso inconsciente de um sujeito em permanente crise e em permanente mutação "*(BARTHES, 1953, 18, apud Perrone-Moisés, 1978, p.46).

Aquela experiência sensorial provoca a percepção da escritura poética. Barthes formula uma definição muito clara do que seja escritura. Para chegar até essa definição ou

conceito, passa primeiro por camadas, digamos mais superficiais, tratando de língua, estilo, linguagem, escritor, literatura. Para Barthes, o escritor mantém uma relação com a língua que o limita. A língua encerraria toda a criação literária. O escritor, para se libertar das prescrições e hábitos da língua que o cerca e que o compõe, ou seja, para transgredir o que o teórico intitula de a sobrenatureza da linguagem, precisa estar preparado para o salto de liberdade. O primeiro salto se daria com a construção do estilo do escritor, sua linguagem autárquica nascida dos "próprios automatismos de sua arte", lugar onde germinam os "grandes temas verbais de sua existência". Barthes utiliza-se do contra ponto entre fala e estilo, comparando-os em suas características, deixando transparecer a velocidade e horizontalidade da fala em detrimento da verticalidade, densidade, solidão, magia, mito e segredo do estilo que:

> É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fosse apenas o termo de uma metamorfose cega e obstinada, brotada de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, a transmutação de um Humor (BARHES, 1972, p.122).

Barthes, no entanto, não quis permanecer apenas no conceito de estilo. Fora ainda mais longe e mais profundo, mergulhando num lugar que, segundo ele, estaria entre o estilo e a língua. Este lugar ele chamou de *escritura*; lugar de engajamento do etos e do tom do escritor, lugar que une escritores de diferentes épocas e que também separa escritores coevos, "moral da forma", "realidade ambígua", lugar de fruição da consciência literária. "Liberdade lembrante", a escritura compromete o escritor com sua sociedade e o liga, por meio daquela reminiscência, a outros escritores e suas respectivas escrituras. Na escritura, a História transparece, flui, permeia-se, espraia-se. A escritura, segundo Barthes, é o momento de junção e viragem histórica, momento extremo de mudanças de mentalidade e consciência. O teórico, portanto, funde a escritura a um espírito cruciante de uma época, seu ponto crítico de tensão e densidade de acontecimentos conjugados e articulados. Desse modo, Barthes nos faz sentir a passagem de um estar na língua, de um delinear de estilo para uma floração da escritura:

> Língua e estilo são dados antecedentes a toda problemática da linguagem, língua e estilo constituem o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece realmente fora da instalação das normas de gramática e das constantes do estilo, no ponto em que o contínuo escrito, reunido e encerrado de início numa natureza lingüística perfeitamente inocente, vai tornar-se enfim um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem. Língua e estilo são forças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica (BARTHES, 1972, p.124)

Bosi destaca a importância do encontro dos tempos históricos do leitor e do poeta e de sua poesia assim como dos tempos que envolvem o poeta como ser historicamente construído.

O encontro desses entes provoca diferentes hermenêuticas do texto poético. Entretanto, para chegar ao ponto do encontro dos tempos, Bosi apresenta-nos a poesia como um exercício de empatia, das semelhanças, das proximidades. Tal exercício seria contrário ao modo de vida burguês. O poeta [o teórico reporta-se a Leopardi], ao estranhar essa cultura burguesa, cria, recorrendo à criatividade de uma *memória infinitamente rica da linguagem*, sua própria noção do Belo. Essa noção iria de encontro a toda ideologia burguesa que afasta o homem da convivência vital que torna a vida cinzenta, fria, abstrata, que desconfia de tudo e de todos. O Belo habitaria a poesia como uma raridade, algo imutável há milênios. A beleza estaria, assim, na relação entre a palavra poética e o *mundo-da-vida.* Bosi dá a entender que o poeta como ser histórico não deveria se furtar a viver intensamente no mundo e com o mundo. Seu ser e o ser de sua poesia germinariam nesses universos temporais de encontro e atrito das gentes e das coisas. A palavra poética, ao germinar no chão fértil dos seres e dos tempos em relação, seria uma *palavra viva* de alto grau de concretude:

> O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro e temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda a atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas (BOSI, 1977, p.114).

A impressão que se tem ao ler **Lábia** e **Tarifa de Embarque** é que, ao modo de Maiakovski, Waly anuncia, no tecido fibroso da palavra poética do primeiro livro, uma nova vida após um enfarto e, no segundo, vaticina sua morte. Em ambos, há um alucinante desejo de permanecer vivo. Mas, longe de ser um ressuscitar individual e particular, é de fato um (re) nascer de sua ânsia, como sentimento coletivo de um povo, de futuro e de mudanças que começara a praticar em vida e em estado de poesia. O poeta ansiava, assim como Maiakovski (Ressuscita-me/ainda que apenas/porque fui um poeta), (re) viver pela sua poesia. Ao ler os escritos do Jakobson sobre seu amigo Maiakovski, sentimos essa aproximação espiritual entre dois poetas. Pensar aqui "as relações entre biografia e obra poética" é imprescindível para prepararmos o salto na compreensão das poéticas desses dois livros, cuja unidade semântica é inegável. Entender o "mito do poeta" desenvolvido por Jakobson é também fundamental para, se não decifrar de todo o enigma proposto por Waly Salomão, pelo menos senti-lo com ainda maior intensidade de leitores críticos de seus textos, sentir suas viagens atravessarem seu oceano particular para aportarem em abertura da sua importância histórica e literária. O poeta brasileiro, como o tivera Maiakovski, parece ter "plena consciência de um fim próximo" (JAKOBSON, 2006, p.21) e, aqui, acrescente-se o adjetivo poética ao substantivo consciência. Waly Salomão teve essa consciência poética da passagem. Uma mitologia

poética em Waly Salomão retoma esse tema da imortalidade *post mortem*, visão suave de uma metamorfose que também se embatera contra aquela *vida cotidiana.* Exemplo disso é o poema **POST-MORTEM** que será analisado, oportunamente, no capítulo 3.

Jakobson (2006, p.13) tece uma crítica literária da poesia de Maiakovski, afirmando, de início, que a poesia desse poeta era dotada de uma estrutura "original e revolucionária":

> A obra poética de Maiakovski, desde os primeiros versos de *Bofetada no gosto público* até as últimas linhas, é única e indivisível. É o desenvolvimento técnico de um único tema. Um sistema simbólico extraordinariamente unificado. O símbolo, lançado uma vez como alusão, desdobra-se e mostra-se em seguida sob perspectiva diferente.

Partindo dessa assertiva, o teórico russo vai desfiando um sem número de marcas poéticas textuais que fora deixando ao longo de seus textos, marcas em constante crescendo até chegar ao ponto do seu suicídio físico. Havia uma grande angústia existencial em Maiakovski que Jakobson relaciona às suas decepções com a relação conflituosa que o poeta mantinha com a "vida cotidiana", "sua angústia diante dos limites fixos e estreitos e desejo de superação dos quadros estáticos" "(JAKOBSON, 2006, p.14). Epopeia de um eu-coletivo dilacerado pela sua própria perspectiva de futuro, o conjunto de sua obra e sua própria vida revelavam um poeta transgressor daquela vida cotidiana. Segundo Jakobson, o poeta travara uma luta constante contra essa vida cotidiana, inimiga do poeta até o fim de sua vida física. Na verdade, tanto o sistema capitalista quanto o socialista/comunista revelaram-se alienados pela vida cotidiana. Havia uma condição mundial de acomodação a quatro paredes, isolamento. O poeta imerso nesse mundo fora "a vítima expiatória, sacrificada em nome da verdadeira e futura ressurreição universal". Tal sonho de futuro era permeado pelo amor, pela união entre os seres, pela união da técnica e da poesia, do racional ao irracional etc. Essa superação do conforto, do estático, do repouso, dos limites da morte foi tema recorrente em Maiakovski. Segundo Jakobson, ao entrar em contato com a teoria da relatividade, Maiakovski reforçou ainda mais a possibilidade de uma vida plena no futuro. Sua crença febril nisso tudo o fazia construir o futuro ao constatar que era possível, então, submeter o tempo ao homem, ao fazer renascer os homens do passado pelo "caminho da imortalidade", negando um futuro igual ou semelhante ao presente da vida cotidiana. O poeta se embate contra a cultura do seu tempo, contra o *modus vivendi* do seu tempo. O poeta quer inaugurar uma forma de vida futura, como o dissera Drummond: "Ó vida futura nós te criaremos". Vencer o tempo eis a função do poeta e de sua poesia ou da grande poesia em geral. Vencer o tempo, perpetuando a poesia como o espaço da palavra viva. Entretanto, a vida cotidiana condena o poeta a um "exílio do presente" e isso aumentava seu desejo de suicídio, pois já

sentia que a vida “é mais difícil que a morte”. A vida cotidiana venceu o poeta. A vida do vate, as angústias com o seu tempo e a visão do futuro se misturavam a sua arte poética. Maiakovski tivera plena consciência desse fato, como constatou Jakobson, por isso mesmo (con) fundiu a realidade e a ficção poética. O poeta cantara sua própria morte e, junto a ela, a transparência de uma visão lírica que sentia o desperdício, o desprezo, a incompreensão e o esquecimento de uma geração para com seus poetas:

> Mas nossa geração já está predestinada a cumprir a penosa façanha de construir sem cantar. E mesmo que novos cantos comecem logo a ressoar, serão de uma outra geração, representados por uma outra curva do tempo. Além do mais, nada indica que tenham começado a ressoar (JAKOBSON, 2006, p.51).

CAPÍTULO 2 Por uma poética da transgressão

> "... a poesia sempre se abriu, em cada uma de suas manifestações, a um mais além trans-histórico"
>
> Octavio Paz

2.1 O poeta como desconstrutor de linearidades

No capítulo quatro do livro **A outra voz**, Paz (1993, p. 142) apresenta-nos um quadro desolador da modernidade contra o qual a poesia surge como a chama de uma esperança. Nesse sentido, busca responder qual a função da poesia e o que diz a sua outra voz num panorama histórico permeado pelas frias leis do mercado. A poesia, o poeta e seus poemas apareceriam como rompedores, transgressores, daquela lógica desumana. Não só delas, mas também de qualquer outra que oculta a fraternidade entre os homens, sua solidariedade e união, avessos que são a qualquer ordem de rendimento produtivista. Num tempo em que ainda persiste a exploração do homem pelo homem, em que o mercado insiste numa existência supra-humana, em que os meios de comunicação endeusam-no diariamente no anúncio das bolsas, em que oriente e ocidente chocam-se com violência num desrespeito à vida da natureza e do próprio humano, o poeta, com sua palavra transgressora, mais do que nunca se faz necessário como esta outra voz dissonante ao discurso corrente:

> A transgressão, como já disse, brota de uma diferença original; não é um acréscimo nem um elemento postiço e sim a maneira própria de ser da poesia na idade Moderna. A razão dessa singularidade é histórica. Um poema pode ser moderno por seus temas, sua linguagem e sua forma, mas por sua natureza profunda é uma voz antimoderna. O poema expressa realidades alheias à modernidade, mundos e estratos psíquicos que não só são mais antigos como impermeáveis às mudanças da história. Desde a era paleolítica, a poesia conviveu com todas as sociedades humanas; não existe uma sociedade que não tenha conhecido esta ou aquela forma de poesia. Muito bem , embora presa a um solo e a uma história, a poesia sempre se abriu em cada uma de suas manifestações a um mais além trans-histórico.

A *hybris*[2] é o modo mesmo de transgressão do poeta. Ela se consubstancia na sua atitude desconstrutora de linearidades, seja ela de ordem temporal, espacial, cultural, biológica ou discursiva. A palavra do poeta Waly Salomão, *híbrido* de rapsodo e poeta, captura o tempo e

---

[2] *Hybris* é um termo grego que significa o desafio, o crime do excesso e do ultraje. Traduz-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. A *hybris* revela um sentimento de arrogância, de soberba e de orgulho, que leva os heróis da tragédia à insubmissão e à violação das leis dos deuses, da *pólis* (cidade), da família ou da natureza. O conflito que nasce da *hybris* desenvolve-se através da peripécia (súbita alteração dos acontecimentos que modifica a ação e conduz ao desfecho), do reconhecimento (*agnórise*) imprevisto que provoca a catástrofe. O desencadear da ação dá-nos conta do sofrimento (*páthos*) que se intensifica (*clímax*) e conduz ao desenlace. O sofrimento age sobre os espectadores, através dos sentimentos de terror e de piedade, para purificar as paixões (*catarse). Disponível em:< www.pt.wikipédia.org>*

as coisas no seu momento mágico-mítico. Em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, flui uma poesia singular que germinou de um momento além de singular, momento de explosão energética de todos os sentidos, momento de revelação do extremo enlace entre morte e vida.[3] O poeta apresentou a vida na morte. Talvez tivesse descoberto, nesse pico de tensão da *hybris*, a morte na vida, a vida na morte, inseparáveis momentos de um ente que, partindo em viagem, transporta-se ao "ser do homem como tempo" (STAIGER, 1993, p.173). O poeta "dera de cara com a morte, esse contínuo sair de nós ao encontro do desconhecido" (PAZ, 1982, p.182). Nada mais afirmativo para a poesia de um poeta. Esse momento poderia ser considerado a segunda[4] mais intensa epifania da existência do poeta, momento desencadeador de uma radical tensão da linguagem, um *extremo de ser* e *um ser até o extremo*. Memória da morte em vida, memória da vida em morte, as imagens surgem em profusão, dispersas e fragmentadas, caleidoscópicas e girantes, emergindo e submergindo a cada leitura dos poemas. Soltas à fusão dos vários tempos e lugares. Labirinto de fogo, mergulhado num oceano de tempos e imagens, as poéticas desses dois livros absorvem o leitor num sorvedouro de vida vulcânica. O poeta formulará este *teor da vida interior*, o que nos permite ter uma cosmovisão sintética da poesia que dos seus versos emana. Ela mesma se ocupará com abrir as entranhas do ser, pulverizá-lo em mil pedaços, dele mesmo sê-las, dele mesmo ser protetora: poesia-faca; poesia-saliva; poesia-casulo. Num ato intenso de metalinguagem, o poeta nos revela tais metáforas no poema "CASULO, CASAMATA DE OBUSES". Neste poema, ouve-se o eco do futurismo que se apresenta no sinal de igualdade matemática, e no conteúdo da metáfora irônica da guerra. A própria composição sintática do poema subverte a linearidade do discurso lógico da retórica. Eis o poema:

CASULO, CASAMATA DE ORBUSES

para Davi e Malu

poesia= faca que talha sem láudano possível.
procura de ópio
bálsamo que dissipe o bafo do basilisco,
mas a cicatriz lateja sem cascão.
poesia=campo minado
saliva
-que embebe a voz-
saliva
escura/esverdeada de bílis.
a palavra rastreada

[3] Waly ainda se recuperava de um enfarto que o acometera no início do ano de 1998.

[4] A primeira acontecera nos anos 70. O poeta tinha sido preso no Carandiru e lá começara a escrever o que seria seu primeiro livro: "Me segura que eu vou dar um troço"

> -ferramenta idealmente neutra-
> semelha cerca eletrificada.
> poesia= campo de marte
> katyuscas e bombas retaliadoras
> pulverizam as cabeças paisanas
> bazuca, ar15, ponto50
> (SALOMÃO, 1998, p.33)

O poeta opera uma desconstrução da linearidade temporal passado-presente- futuro. Tal operação encaminha-se em duas direções possíveis, constituindo-se em duas esferas concêntricas: uma de caráter fenomenológico existencial e outra marcada pelo encontro dos tempos que também é um encontro de diferentes culturas. O primeiro constitui a energia que desencadeia e que respalda muitos poemas dos dois livros; o segundo, circunscrito pela energia do primeiro, dá-se em outros poemas pela memória do passado e do futuro. Ambos pertencem à atitude transgressora do poeta que deseja fazer-se ouvir, fazer ouvir e ouvir as outras vozes. Uma segunda epifania aguçou-lhe ainda mais o sentido daquela outra voz à qual se refere Paz (1993, p. 144): "A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasceu. É nosso avô, nosso irmão e nosso bisneto."

É o mesmo Paz quem chamará a atenção para o que seja "inspiração". De início, o teórico procurará responder a uma questão ligada à criação poética, tomando como núcleo primordial a palavra, expressão mesma da experiência poética. Existiriam várias versões sobre como são criados os poemas. No ato de criação, aconteceria uma aparente intromissão para colaborar com a expressão. Nesse sentido, apresenta duas situações opostas: "Uns afirmam que a poesia vem do exterior; outros que o poeta basta a si mesmo" (PAZ, 1982, p.192). Existe uma *estranha colaboração* que intervém no processo de criação, ora marcado pelo trabalho árduo e racional do poeta, ora marcado pelo fluir do inconsciente. *Poetas reflexivos* (tome-se aqui como clássico-parnasiano) e românticos estariam tomados por uma vontade que, no primeiro seria uma *previsão racional* e, no segundo, uma *obscura premeditação.* Entretanto, há momentos em que essas atitudes se cruzam, consciente e inconsciente se tocam num jogo de ambiguidades. É nesse sentido que Paz procurará desenvolver suas reflexões, buscando compreender o ato de criação poética a partir da inspiração e de seu percurso histórico que configura a concepção dos antigos e dos modernos. Segundo Paz (1982, p. 194), os antigos tinham-na como mistério e os modernos tem-na como um problema. Apesar dessa divisão, escrever poema, para o teórico, é trançar a voz do outro à voz do poeta:

> O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que

> não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração.

Paz ressaltara a passagem de uma concepção de realidade-mundo exterior-independente da consciência humana, para uma realidade cuja existência perpassa pela consciência do homem. Essa nova visão da realidade vai de encontro à ideia de inspiração. Isso se deu devido à raiz moral burguesa que defendeu o trabalho poético e discriminou, condenou, negou a inspiração. Evidencia-se, na poética de Waly Salomão, um retorno híbrido à inspiração, misto de trabalho e arrebatamento de um mundo mágico-mítico, mundo em que é possível o leitor reencontrar-se com uma condição original infinitamente mutante. O próprio poeta demonstra sua condição de ser outro, tão velho e tão novo, ser bicho, ser Deus, um ser de palavra das palavras, sejam elas contrárias ou parecidas, poeta–mítico, mundo mítico, "realidade, inclusive a inerte, dotada de sensibilidade e, portanto, animada por um princípio activo":

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Turris eburnea.

Que o poeta brutalista é o espeto do cão.
Seu lar esburacado na lapa abrupta. Acolá ele vira onça
e cutuca o mundo com vara curta.
O mundo de dura crosta é de natural mudo,
e o poeta é o anjo da guarda
do santo do pau-oco.
Abre os poros, pipoca as pálpebras, e, com a pá virada,
mija em leque no cururu malocado na cruz da encruzilhada.
Cachaças para capotar e enrascar-se em palpos de aranha.
Ó mundo de surdas víboras sem papas nas línguas cindidas,
serpes, serpentes,
já que o poeta mimético se lambuza de mel silvestre,
carrega antenas de gafanhoto mas não posa de profeta:
Ó voz clamando no deserto."
Pois eu, pitonisa, falo que ele, poeta,
não permite que sua pele crie calo
dado que o mundo é de áspera epiderme
como a casca rugosa de um fero rinoceronte
de um extrapoemático elefante
posto que nas entranhas do poema os estofos do elefante
são sedas
delicadezas
carências de humano paquiderme.

É o mundo ocluso e mouco amasiado ao poeta gris e oco.
Caatinga de grotão seco atada à gamela de pirão pouco.
Suportar a vaziez.
Suportar a vaziez como um faquir que come sua própria fome
e, sem embargo, destituído quiçá do usucapião e usufruto do tino
com a debandada de qualquer noção de impresso prazo de jejum.
Suportar a vaziez.
Suportar a vaziez.
Suportar a vaziez.
Sem fanfarras, o vazio não carece delas.

(SALOMÃO, 2000, p.14).

Além do poema citado acima, outros poemas seguem esse mesmo pensamento sobre a inspiração. Entre eles estão NOVÍSSIMO PROTEU e ITAPOAN QUER DIZER PEDRA QUE RONCA. Este último, marcado por um forte tom erótico-religioso, funde amor-religião e poesia e apresenta a natureza no seu estado animado:

ITAPOAN QUER DIZER PEDRA QUE RONCA

A pedra que ronca é pedra penetrada não pela idéia abstrata,
nem pela letra,
ou pelo sentido literal;
Pedra que penetra (e é penetrada) enquanto espírito encarnado,
Carnal.
Não do ascético São Jerônimo, um mortificado pela carne,
Que na hora e vez da ereção batia na caixa do peito com uma
Pedra.
Itapoan quer dizer pedra q ronca.
Pedra batida pela onda do mar, sem direito a solilóquio.
É um diálogo intensivo o que travam o mar e o priápico monólito:
se a onda cobre a pedra
permanece ali a área em volta intumescida em diuturnas
poluções,
promessas salpicadas pelos deuses de que viver são sais, são
sóis, ouriços, plânctons, flamas, clarões da varredura do farol.
Pedra de Xangô,
Trovão,
fogo,
água e ar.
Pedra de salsugem com cheiro semelhante ao mênstruo e
Ao sêmen,
Pedra-de-toque
Pedra em brasa
Pedra-de-tropeço que inflama o meio do caminho do poeta
Um coração de carne em pedra flamejante, pentecostal
Pentecostal: a língua de água salgada e de alada atmosfera
Penetra na fenda
da pedra
e a faz roncar:
Abre-te sésamo.
Pedra bissexuada, hermafrodita, mística, panteísta.
Abre-te sésamo. Abre-te sésamo. Abre-te sésamo.

Itapoan. Circa 1979.(SALOMÃO, 2000, p.41)

Paz é taxativo ao afirmar que a criação poética não tem valor monetário, "seu valor não se mede pelo trabalho que custou ao autor" (PAZ, 1982, p.198). Waly trabalha essa ideia em alguns poemas. POESIA HOJE 1, POESIA HOJE 2 E MASCARADO AVANÇO[5] são bons exemplos desse conflito com a questão mercadológica. O primeiro poema toma a poesia como uma fora-da-lei do capital, subversiva, chave das chaves, ela seria capaz de arrombar o código/segredo que impede a compreensão do mundo. Encontrar essa chave, guardada naqueles cantos nascidos das emoções mais simples que aliviam e encorajam a luta para sobreviver diante de tanta vigilância institucionalizada do estado capitalista que não admite qualquer desvio à norma, é o grande desejo do poeta. A poesia simples e composta como o desejo de possuir. O segundo poema é uma crítica muito fina sobre esse processo desumanizante do cotidiano dos homens:

POESIA HOJE 2

Para Adriano Espínola

1

Serena e sem catástrofe.
Não é difícil aprender a arte de perder

2

Arrasta o Dia na areia sua rotina normalmente.
Prestação de contas?
Apólice de capitalização?
Central de recados?
Adquirir o *Saint-Clair das ilhas?*
Fuzarca, carnavais e cinzas.

3

O que existe de valor por aqui exceto a paisagem?
Incontida volúpia de saquear.
É mister roubar. É mister roubar a luz
Que cobre
Montanha e mar.
Roube!
(SALOMÃO, 1998, p.21)

Apesar das críticas tecidas à questão mercadológica, o poeta expressará o papel das relações comerciais para os contatos entre os povos e para a experimentação de uma poesia fronteiriça que não se furta ao contato tortuoso com o espírito viajeiro do comerciante. Poesia, tal como Hermes, esperta e viajeira que cruza e recruza o que quer que seja, que transforma. Essa tensa operação, perpetrada pelo fazer poético, perpassará os livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Poesia aduana às avessas "vetada pelo código de barras do produtor e do consumidor" (SALOMÃO, 2000, p.17), espraia-se mítica e aventureira no ventre do mundo.

[5] Este poema será analisado no capítulo 3, com mais profundidade.

Essa atitude criativa e subversiva demonstra o nó conflituoso de forças citado por Paz (1982, p. 198). Para ele, a criação poética exigiria:

> {...} um transtorno total de nossas perspectivas cotidianas: a feliz facilidade da inspiração brota de um abismo. O dizer do poeta se inicia como silêncio, esterilidade e secura. É uma carência de uma sede, antes de ser uma plenitude e um acordo; em seguida, é uma carência ainda maior, pois o poema se desliga do poeta e deixa de lhe pertencer. Antes e depois do poema não há nada e nem ninguém em torno; estamos a sós conosco; e mal começamos a escrever, esse "nós", esse eu, também desaparece e se afunda. Debruçado sobre o papel, o poeta cai em si mesmo. Assim, a criação poética é irredutível às ideias de ganho e perda, esforço e prêmio. Tudo é proveito na poesia. Tudo é perda.

Durante todo texto sobre a inspiração, Paz demonstrará o conflito do homem moderno no tocante à renúncia da inspiração ou afirmação de sua existência. Renunciá-la, segundo o autor, seria renunciar à poesia. A modernidade angustiou-se em dissipar as névoas misteriosas da inspiração. Entretanto, Paz apontará a crise da modernidade e o surrealismo como um momento em que se suprimiu o dualismo sujeito e objeto:

> Não há escapatória, exceto o voo pelo teto: a imaginação. A inspiração se manifesta em imagens. Pela inspiração, imaginamos. E, ao imaginar, dissolvemos sujeito e objeto, dissolvemo-nos a nós mesmos e suprimimos a contradição (PAZ, 1982, p. 209).

Paz dirá que a resposta para explicar a inspiração está na outridade. Segundo ele, o homem sempre está avançando em direção ao outro e de si mesmo num movimento de paradas e retomadas, de morte e de vida: "A 'outridade' está no próprio homem. A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em 'outridade' para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da 'outra voz'." (PAZ, 1982, p.209).

Há um conjunto de poemas dos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** que propõem essa *dynamis* hibrida. Em Waly, a experiência poética aparece assim, consubstanciada em poemas como o citado logo abaixo. Como um canto de Orfeu, "Sargaços" é dedicado a uma cantora e tem como mote o trecho do "poeta e pensador muçulmano do século XIII, Rumi, fundador da seita dos dervixes girantes, segundo o qual, através de um ritual chamado *sema*, que inclui uma dança em que o dançarino gira em torno do próprio eixo, a alma se liberava de seus laços mundanos"(CÍCERO, 2005, p. 44). Talvez tal libertação, tal transe, atinja de tal forma a estrutura imaginativa do leitor que, muitas vezes, se tem a impressão de que uma imagem nasce da outra e remete a uma outra em um outro poema, que, por sua vez, lance a outra e mais outras, enfim, dezenas de milhares de imagens em profusão, numa explosão de vida na palavra que julgava-se definitivamente morta. Tal poema revela a progressão das

viagens hibridas em círculos de temporalidades. Sargaços, imagem do ser em perpétua viagem, levado pela sua mobilidade e pela mobilidade das águas.

SARGAÇOS

Para Maria Betânia
"Fatalismo significa dormir entre salteadores"
Jalâl AL-Dîn- AL- Rumi, poeta Sufi.
Criar é não se adequar à vida como ela é,
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.
Nascer não é antes, não é ficar a ver navios,
Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar.
Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego
(Sargaços ofegam o peito opresso),
Bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto
Do corpo
E não parar de nadar,
Nem que se morra na praia antes de alcançar o mar.
Plasmar bancos de areias, recifes de corais, ilhas, arquipélagos, baías,
Espumas e salitres, ondas e maresias.
Mar de sargaços
Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,
astrolábio de sete faces,
O zumbido dos ventos em redemoinho, o leme, as velas, as cordas,
Os ferros, o júbilo e o luto.
Encasquetar-se na captura da canção que inventa Orfeu
Ou daquela outra que conduz ao mar absoluto.
Só e outros poemas
Soledades
Solitude, récif, étoile.
Através dos anéis escancarados pelos velhos horizontes
Parir, desvelar, desocultar novos horizontes.
Mamar o leite primevo, o ***colostro***, da Via Láctea.
E, mormente, remar contra a maré numa canoa furada
Somente para martelar um padrão estóico-tresloucado
De desaceitar o naufrágio.
Criar é se desacostumar do fado fixo
E ser arbitrário.
Sendo os remos imateriais

> (Remos figurados no ar pelos círculos das palavras.)
> (SALOMÃO, 2000, p. 45)

Waly Salomão, nesses dois livros, bane esse dualismo ao mostrar o híbrido morte e vida, poesia e religião, bem e mau. O poeta rompe, pois, com aquela ética religiosa erguida durante tantos séculos. O poeta diabo, espeto do cão, é também um deus. Ele recorrerá à experiência da religião e da poesia como forma de "ascensão" do seu ser, partindo em viagem na busca do outro em si mesmo e no outro mesmo que se encontra, por ventura, no mundo da cultura. Waly Salomão dá um vertiginoso *salto mortal* à procura da expressão de si mesmo, um si mesmo que é um outro, uma outra voz que se tentou ocultar por séculos de modernidade. **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. E não deixam de ser uma bela homenagem à poesia num tempo ainda marcado por tantos dissabores. Paz (1993, p. 139) ainda tem muito a nos dizer sobre a relação da poesia com a modernidade:

> Na tradição de crítica e de rebeldia da modernidade, a poesia ocupa um lugar ao mesmo tempo central e excêntrico. Central porque, desde o começo, foi parte essencial da grande corrente de crítica e subversão que atravessou os séculos XIX e XX. Quase todos os nossos grandes poetas tem participado num momento ou outro desses movimentos de emancipação. Mas a singularidade da poesia moderna consiste em que tem sido a expressão das realidades e aspirações mais profundas e antigas que as geometrias intelectuais dos revolucionários e as prisões dos conceitos dos utopistas. Em um de seus extremos, a poesia toca a fronteira elétrica das visões e das inspirações religiosas. Por isso tem sido, altamente e com preciso extremismo, revolucionária e reacionária. Não é estranho também, que todos os seus amores e conversões tenham terminado invariavelmente em divórcios e apostasias. Desde seu nascimento, sob a luz brusca do relâmpago romântico que rompeu as simetrias do século XVIII, até a penumbra violenta de nossa época, a poesia não cessou de ser uma pertinaz e teimosa heterodoxia. Incessante movimento em ziguezague, contínua rebelião diante de todas as doutrinas e igrejas; também amor não menos constante às realidades humilhantes, rebelde às manifestações fideístas e às especulações racionalistas. Poesia: pedra de escândalo da modernidade.

Reverberara na alma do poeta esse instante de salto para o (re) encontro com uma modernidade que o rejeitara. O poeta empreende essa viagem mística, que também é uma bela e profunda experiência. Assim, nos dizem muito os dois poemas que abrem e os dois poemas que fecham os livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. É necessário, dessa forma, nos determos na análise desses e de outros poemas, estabelecendo possíveis conexões.

O poeta começa o livro **Lábia** com uma citação, em francês, de um texto do poeta Francis Ponge. O excerto de Ponge fala de um eu que, aparentemente enfastiado de conversas inócuas, buscou na escrita um momento de reflexão para, talvez, dar nitidez, fixidez a muitos sentimentos e impressões. É um início um tanto quanto heterodoxo em relação aos outros textos, principalmente aqueles em que o poeta Salomão opta pela oralidade, mas transcrita, num desejo de amalgamá-las como ele mesmo confessara num outro poema, "POLINIZAÇÕES CRUZADAS". O poeta deseja encher a morte da palavra escrita de vida.

Mutatis mutandis, eis a possibilidade de vivificar algo morto, colher do silêncio o salto barulhento da intensa *hybris* no século XX, transgredir o que se quereria morto. Paz (1982, p. 46) dissera que "os estados passivos não são nada mais que experiência do silêncio, e o vazio nada mais é que momentos positivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens". Talvez o poeta quisesse nos falar um pouco disso a que se referiu Paz. É talvez sob essa compreensão que o poeta parta da **Sala Sunyata**. Este poema parece indicar uma mântica, momento de puro silêncio, de vazio, de (pré) meditação, de preparação, de captação de uma energia cósmica, uma quase passividade, um esvaziar-se de todo conhecimento, um corpo escritural esvaziado de si mesmo e do outro, para depois, ao final de **Tarifa de Embarque**, no poema **REMIX *"SÉCULO VINTE"***, se encontrar encontrando outros para uma nova viagem/retorno. Da "**tábula rasa**" ao "tabuleiro de ***Palavras-Suvenirs***" (SALOMÃO, 2000, p.68), o círculo pareceu se completar. **Sala Sunyata** constituiria, assim, o momento de partida para a penetração no universo das mutações híbridas.

SALA SUNYATA

Ó, tabula rasa.
Nada vezes nada, noves fora nada.
Sol nulo dos dias vãos. Lua nula das noites vãs.
Eis que atingi o ponto Nadir.
Se todas as coisas nos reduzem a
ZERO
é daí do
ZERO
que temos que partir.
(SALOMÃO, 1998, p. 9).

Barthes(1972, p.160) já dissera que "{...} todo silêncio da forma só escapa à impostura por um mutismo completo". Silêncio da alma para contemplar a escritura que se consolidava na tecedura do tempo. O zero é, ao mesmo tempo, ponto final e ponto de partida. Ao contrário da grafia terminal de Rimbaud, analisada por Barthes (1972, p.159), Waly quer partir do zero em direção a lugar de encontro e memória das vozes, lugar da palavra mitopoética. "A própria voz humana, a palavra articulada, foi objeto de veneração entre os primitivos". (SPINA, 2002, p.34). Essa veneração da voz humana é bastante visível em muitos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, haja vista como o poeta insere a fala na escrita em muitos poemas. São textos que nos falam de conversa, que apresentam cânticos sagrados, que se crivam de gírias do cotidiano ou que pela estrutura sintática denunciam a

oralidade. É por esses meios estéticos que o poeta cumpre um tributo à vida da palavra falada em clivagens inusitadas no escrito. Certamente “Lábia” e “Saliva” são duas palavras que carregam tal tributação. Nesse caso, o poeta metonimiza a voz na palavra “saliva” e valoriza a dicção da voz de um vendedor ambulante que grita sutilmente nos versos de **REMIX “SÉCULO XX”**. Muitas vezes, o poeta recorre a esse vocábulo. O poema-letreiro que encerra o livro **Lábia** parece constituir a catarse dolorosa da descoberta. O poeta simula, “finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Palavras sábias de Pessoa (1965, p.50). O poeta Waly Salomão parece simular uma dor que certamente sentira. Simula com a palavra viva, para ser recitada, manipulada pelo aparelho fonador do recebedor. A sonoridade dos fonemas/letras assim o revelam. Sentir a encenação de um sentimento que vai nos arrebatando. Sentir a oralidade livre do /a/ nas palavras lábia e saliva, vogal arremessada ao sabor de uma energia fricativa. Mas, entre uma e outra, uma terceira, surgida das entranhas de um /r/ alveolar, aprisionada por uma oclusão repentina, que a torna dependente, viva e morta ao mesmo tempo, som híbrido, “consonantalvogal” que contrai o diafragma para, logo após, distendê-lo no alívio de energia vital, sequiosa “de um rio corrente caçando o SAL do oceano ardente” (SALOMÃO, 2000, p.8). O poeta teatralizava dor e desejo:

Lábia

de parca

(pouca, porca)

saliva

(SALOMÃO, 1998, p.93)

Poesia que joga duplamente com a veneração e com o poder encantatório, portanto, além de lúdica no sentido de jogo mesmo, de desafio, é também uma homenagem, uma qualificação da voz humana viva. Aquela voz que, de tanto ouvida, massificada tornaram-na inaudível, como objeto de uso e descarte, mas que o poeta arrebata seu espírito, sua força e se nos apresenta como ressuscitada e bela, (in) comum, excitadora da memória de si mesmo, de parte do seu corpo-espírito esquecidos, separados, dilacerados, saturados. Poesia como canto primitivo, como aquele hosiu egípcio que *designou outrora certas fórmulas de encantação (SPINA, 2002, p.35).* Híbrido de profano e ritual, esses poemas de Waly nos convocam à

participação, à comunhão, à dança e à música. “PISTA DE DANÇA” é um bom exemplo disso que estamos falando:

Pista de Dança

Quando criança
me assoprou no ouvido um motorista
que os bons não se curvam
e
eu
confuso
aqui nesta pista de dança
perco o tino
espio a vertigem
do chão que gira
tal qual
parafuso
e o tapete tira
debaixo dos meus pés
giro
piro
nesta pista de dança
curva que rodopia
sinto que perco um pino
não sei localizar se na cabeça
esqueço a meta da reta
e fico firme no leme
que a reta é torta
rei
rainha
bispo
cavalo
torre
peão
sarro de vez o alvo
tiro um fino com o destino
e me movimento

ao acaso do azar ou da sorte
no tabuleiro de xadrez
extasiado

extasiado
piso
hipnotizo
mimetizo
a dança das estrelas
debuxo sobre o celeste caderno de caligrafia das constelações
e plagio a coreografia dos pássaros e do robôs
aqui neste ***point***
a espiral de fumaça me deixa louco
e a toalha felpuda suja me enxuga o suor do rosto
aqui nesta ***rave***
narro a rapsódia de uma tribo misteriosa
imito o rodopio de pião bambo
Ê, Ê, Ê tumbalelê
é o jongo do cateretê
é o samba
é o mambo
é o tangolomango
é o baste estaca
é o jungle
é o tecno
é o etno
é o etno
é o tecno
é o jungle
é o baste estaca
é o tangolomango
é o mambo
é o samba
é o jongo do cateretê
Ê, Ê, Ê tumbalelê
redemoinho de ilusão em ilusão
como a lua tonta, suada e fria
que do crescente ao minguante varia
inicia e finda
e finda e inicia
e vice-versa a pista de dança
pista de dança
que quer dizer
pista de mímeses

pista de símiles
pista de faxes
pista de substâncias físsil
pista de fogos de artifícios
pista do pleonasmo da cera dúctil
e a madeira entesada dura
pista de míssil
pista de símios
pista *clowns*
pista de *covers*
pista de samplers
pista de epígonos
pista de clones
pista de sirenes
pista de sereias
pista de insones

pista do possesso febril
pista de *scratches*
pista de arranhões
pista de aviões
pista de encontrões
pista de colisões
pista de teco, de teco-teco, de telecoteco
pista de queima de óleo fóssil
pista de sinais pisca-pisca
pista do bate-biela
pista do pifa-motor
pista do pirata do olho de gude
e perna de pau
pista da uma mulher que engoliu uma agulha de vitrola
e fala pelos cotovelos
pista do menino que come vidro
e chupa pedra d'água
pista ouriçada
irada e sinistra!
Pois
pista de dança
quer dizer
Farmácia de Manipulação de Tropos Poéticos Sociedade Anônima
Que existe e funciona,

como tudo na vida, inclusive o poeta,
seja dito de passagem,
para servir à poesia.
E a trilha vai por aí afora,
aliás...
(SALOMÃO, 1998, p.73)

Os versos se movem num ritmo fogoso. As palavras dançam inquietas na superfície da página. Sobem, descem, giram, coreografando os movimentos mutantes, manifestando uma "magia coreográfica" do corpo escritural do poeta que rodopia no palco da página, microcosmo da pista-mundo. O poema/dança figura um rito sagrado que põe em estado de transe os corpos. As anáforas dão a cadência que hipnotiza. O poema parece querer imitar os movimentos do mundo contemporâneo. A pista-mundo é o ***point*** de encontro de ritmos, de imagens, de substâncias, de sons, de fantasias, de energias explosivas. (SPINA, op. cit. p. 37), também já havia dito algo semelhante ao que acontece nesse poema:

> A dança também fez a sua parte, presente como sempre esteve no berço da poesia. Se a poesia herdou da música as leis fundamentais de sua constituição, a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso. A dança dos povos primitivos apresenta também seu caráter mágico-mimético: reproduzir os movimentos supostos ou reais, do ser mimetizado. A flexibilidade e rapidez dos movimentos corporais na imitação da fluência da água, da vivacidade da chuva, da agitação dos vegetais; as danças selvagens do canguru (dança cantada), do urso(como se vê entre os esquimós), do falcão, do lobo, do arminho, da serpente, dos passos lentos do grou, do vôo de certos pássaros, do movimento de certos peixes; a dança imitativa dos movimentos da caça, dos movimentos dos combates simulados(tal como a *pírrica* dos gregos). Todas as manifestações da magia coreográfica contribuíram até certo ponto para fixar e classificar os primeiros ritmos do canto.

Por isso não se deve falar de fragmentação nos poemas de Waly Salomão pela pura e simples fragmentação. O que a princípio aparenta ser uma fragmentação sem sentido algum, vai se tornando, depois de lenta ruminação por parte do leitor, sobreposição de imagens, montagem, configurando-se definitivamente como uma tensa unidade na diversidade dos fragmentos que são transportados por um fio condutor tênue quase invisível, quase imperceptível, fio que escorre *entre as mãos e vai inundando tudo*, rastro de fogo que *arde sem se ver*, enigmático. Para aqui utilizar-se de expressões poéticas caras a Drummond e a Camões. Espaço de fruição, a poética salomoniana brinca com nossas estruturas cerebrais, virtualiza-se nas três dimensões do amor, da religião e da poesia.

O poeta e sua poesia abalam os pilares das ideias ocidentais que impunham uma separação rigorosa entre a vida e a morte. Pela via da metáfora, diz-nos que a vida é a morte e a morte é a vida. Mas não nos diz assim de forma tão explícita. Impõe-nos decifrar camadas

de metáforas na captação de sua velocidade balística, ricocheteando pra lá e pra cá. Assim, tomando parte do pensamento de Paz, podemos nos perguntar: o que afirma a poesia de Waly Salomão? O que ela nos revela? Ela afirma uma vida em profusão e nos revela nosso estado original de falta mesmo. Por isso a morte nesses dois livros aparece como o que completa a vida:

> Ora a morte não está fora do homem, não é um fato estranho do exterior. Se considerarmos a morte como um fato que não faz parte de nós, a atitude estóica é a única possível: enquanto estamos vivos, a morte não existe para nós; mal entra em nós, deixamos de existir – porque temê-la então e fazer dela o centro de nosso pensamento? Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é um ir ao encontro de nós mesmos (PAZ, 1982, p.182).

Daquela experiência do nada emergiu a substância poética desses dois livros. Por isso, o poeta empreende essas viagens híbridas para rever o mundo das coisas e dos seres, para reinventá-las ou para (re) nomeá-las com a palavra poética, para mostrá-las. Tentativa de recompor sua condição de queda. Algo de o ser e o tempo plasma a escritura desses dois livros –produtos/substância do pensamento/imaginação poética do poeta- num assombroso e belo hibrido de poesia e filosofia. Sob esse prisma é possível vislumbrar a *dynamis* alienação, desalienação e angústia:

> Mas uma coisa pode acontecer que desperta o homem dessa alienação, a angústia (*Angst*). Ela resulta da falta de base da existência humana. A "existência" é uma suspensão temporária entre o nascimento e a morte. O projeto de vida do homem tem origem no seu passado (em suas experiências) e continuam para o futuro, o qual o homem não pode controlar e onde esse projeto será sempre incompleto, limitado pela morte que não pode evitar. A angústia funciona para revelar o ser autêntico, e a liberdade (*Frei-sein*) como uma potencialidade. Ela enseja o homem a escolher a si mesmo e governar a si mesmo. Na angústia, a relevância do tempo, da finitude da existência humana, é experimentada então como uma liberdade para encontrar-se com sua própria morte (*das Freisein für den Tod*), um "estar preparado para" e um contínuo "estar relacionado com" sua própria morte (*Sein zum Tode*). Na angústia, todas as coisas, todas as entidades (*Seiendes*) em que o homem estava mergulhado se afastam, afundando em um "nada e em nenhum lugar," e o homem então em meio às coisas paira isolado, e em nenhuma parte se acha em casa (Un-heimlichkeit, Un-zu-hause). Enfrenta o vazio, a "nenhum-coisa-idade" (*das Nichts*); e toda a "rotinidade" desaparece - e isto é bom, uma vez que então encontra a potencialidade de ser de modo autêntico (COBRA, 2001, p.04).

Numa bem lúcida releitura interpretativa de **O ser e o tempo**, Leão (1988, p. 15) aproxima, embora não intencionalmente, o pensamento de Heidegger à poesia desse poeta:

> Pensar o sentido do ser é escutar a realidade nos vórtices das realizações, deixando-se dizer para si mesmo o que é digno de ser pensado como o outro. O pensamento do ser no tempo das realizações é inseparável das falas e das línguas da linguagem com respectivo silêncio. E se dão muitas falas. A fala da técnica, a fala da ciência, a fala da convivência, a fala da fé, a fala da arte. Pois a fala do pensamento é escutar.

> Escutando, o pensamento fala. A escuta é a dimensão mais profunda e o modo mais simples de falar. O barulho do silêncio constitui a forma originária de dizer.

Bakhtin (2003, p. 92) sintetiza seu pensamento sobre a construção da personagem e sua integralidade na obra de arte, ao afirmar que "o homem na arte é o homem integral". Tal integridade refere-se à construção do homem exterior e do homem interior. O estudo desse último se dará por um estudo da alma na sua integralidade, na problemática de sua imortalidade. Segundo Bakhtin, a alma estaria em constante processo de *construção e enformação* como dado de uma alteridade que habita o ser do homem, mas não pode ser tomada como uma totalidade isolada num eu. A partir da vivência com o outro e seu conjunto de valores no contexto da existência, a alma vai se constituindo. A relação volitivo-emocional de diferentes existências do homem com o homem deveria perpassar por uma *compreensão simpática* criadora de *uma nova existência em um novo plano de mundo*. O mundo interior do homem na sua autoconsciência limita-se a questão da temporalidade. Só o outro presencia o nascimento e a morte do outro:

> Eu posso, evidentemente, imaginar o mundo depois de minha morte, mas de dentro de mim já não posso vivenciá-lo como um fato de colorido emocional de minha morte, de minha inexistência; para tanto devo compenetrar-me do outro e dos outros, para quem minha morte, minha ausência será um acontecimento de sua vida; ao empreender a tentativa de perceber emocionalmente, axiologicamente o acontecimento de minha morte no mundo, torno-me possuído pela alma de um outro possível, já não estou só, tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história, assim como não estou só quando contemplo no espelho a minha aparência externa (BAKHTIN, 2003, p.96).

Bakhtin se reportará a um ativismo da memória para a construção estética do indivíduo morto. É nesse sentido que o poeta Waly Salomão opera uma arriscada e densa operação com a palavra poética: construir desconstruindo a vida de um outro que é ele mesmo depois do assombro diante do monstro híbrido morte/vida. Ao analisar **Tarifa de Embarque**, Silva (2010, p. 122) cita a questão da morte na composição desse livro. A autora apresenta, nesse sentido, a intertextualidade entre o poema **DEVENIR, DEVIR** e a filosofia: "Podemos observar o domínio da filosofia nas relações intertextuais da obra poética. A morte como transformação, por exemplo. Percebe-se, de modo inexplícito, a sombra de Nietzsche que se projeta no título e nos versos do poema 'Nomadismos'".

O poeta levou ao extremo aquela conclusão de Bakhtin em que o homem apareceria como uma equação do eu e do outro. Nesses termos dar-se-ia a construção do herói de um enredo, e podemos acrescentar aqui, de um eu que se esgarça na poesia como espaço de comunhão com outros. Sobre essa construção do herói assim se refere o teórico:

> Assim como o enredo de minha vida pessoal é construído por outros indivíduos, seus heróis (só em minha vida exposta para o outro, aos olhos dele e em seus tons

> volitivos emocionais, eu me torno o herói dele), também a visão estética do mundo, a imagem do mundo é construída apenas pela vida concluída ou concluível dos outros, que são seus heróis. {...} É preciso sentir-se em casa no mundo dos outros para passar da confissão para a contemplação estética objetiva, das questões atinentes ao sentido e à busca do sentido para o dado maravilhoso do mundo (BAKHTIN, 2003, p.102).

Waly Salomão dá a entender em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** que se desloca de um não-sentir-se-em-casa para um sentir-se *em casa no mundo dos outros,* mas este sentir de modo algum significou sua alienação. Pelo contrário, o motivou a operar mudanças significativas através de sua poesia. Por isso mesmo, uma das mais significativas transgressões fora dar ênfase a fusão dos tempos. Segundo Paz, o poema seria a Expressão das temporalidades que se traduzem em ritmos e estes em imagens. As vozes em comunhão recitativa aproximam a poesia da religião. O ato poético estaria numa *zona do sagrado*, lugar de fronteira em que flui o tempo como mito e o dizer místico, lugar de busca do homem como ser e dispersão no outro. Diante da realidade, o poeta opera um tempo mítico por imagens místicas, o que o aproximaria de uma ação primitiva tão ocultada pela modernidade. Poesia e religião, no jogo de suas ambigüidades, comparecem como excitadoras da vida inconsciente, do mundo do divino. Assim como a religião, o poema apareceria como um transformador do homem. Paz atrela essa transformação a um estado de magia que, desde os povos primitivos, são a base para o estado poético e para a religiosidade. Tal magia estabelece uma nova relação do homem com sua realidade. Para a mentalidade primitiva, os objetos eram formas participantes da história do homem e do mundo, transformando-se transformavam numa relação de intensa reciprocidade. No entanto, o teórico questionara a existência realmente de sociedades primitivas. Ele mesmo afirmará adiante, que nenhuma sociedade é primitiva, pois essa forma de qualificação pertence a *uma concepção linear de história* que pertence a uma *concepção quantitativa de* tempo. Contra qualquer linearidade lógica, os humanos, especialmente as crianças, os loucos e os poetas, agem em comunhão e em participação: "Todos nós sabemos que não apenas os poetas, os loucos, os selvagens e as crianças apreendem o mundo num ato de participação irredutível ao raciocínio lógico; cada vez que sonham, se enamoram..." (PAZ, 1972, p.144)

Segundo Paz, a participação do homem nos ritos, mitos, festas, lendas tornam-nos diferentes a outros momentos de sua vida. É essa relação com o sagrado que o transforma e o torna especial, em constante mutação. Coisas, instituições sociais e o homem constituem uma totalidade em constante interinfluência e poderia ser acrescentado aqui, em constante mistura. Por isso é uma falha tentar isolá-los. Dividir o mundo em opostos seria um ledo engano. Ao

transgredir essas lógicas divisórias, o poeta Waly Salomão, em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, abraça inconteste o fenômeno do sagrado como experiência poética:

UM ANGELUS SILESIUS MIRA O OLHO-D'ÁGUA[6]

Por entre avenca e feto e taquarapoca
No seio-limo-musgo da mata ciliar
Corre arregalada a crua matéria-prima essencial
O vero olho da terra é o cristal d'água
E não há no reino mineral
Nenhum poder de pedra que estanque
O jorro das gotinhas
Rasgando as entranhas da terra
Sedentas por ver o sol
Sedentas por ver o sol
Secas por vê-lo
Dourar o campo, o alecrim e a mata
Dourar o vale, a garganta e a serra.
Córnea, cristalino.
Pupila, íris, pálpebra, retina.
Ai, se este olho-d'água
Filtrasse a sentina, a latrina
Do mundo e da minha alma
E o nojo e a náusea e o lodo e a lama lavasse
E o ***Eco*** pagão aos meus ouvidos recordasse
Que o olho por onde eu vejo Deus
É o mesmo olho por onde *Ele* me vê.

Claras são as relações míticas do universo sagrado que imantam os versos desse poema. Flui da fonte um tempo mítico que faz o leitor esquecer-se do tempo linear que lhe fora imposto e reabita-lhe um tempo dos tempos, que é o tempo da natureza. O mito atravessa *o limiar do poema.* O poeta, desejando recuperar "a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada" (BOSI, 1977, p.153), parece fazer uma releitura poética de um texto do mesmo Bosi, quando o teórico, de forma inspiradora, afirma:

[6] Angelus Silesius Pseudônimo de **Johannes Scheffler**, poeta Germânico, nascido em 1624 em Breslau, Polônia, e falecido na mesma cidade em 1667.Místico cristão, filósofo, médico, poeta, jurista. Estudou em Estrasburgo, Leyden e Padova. Autor de "O Peregrino Querubínico", livro que reúne dísticos alexandrinos rimados. Silesius foi também um grande expoente da poesia barroca alemã. O Padre Ivo Storniolo o traduziu para o português numa edição da Loyola. Disponível em: www.pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Silesius

> Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo. Reacionária é o olhar cúmplice da opressão. Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade (ibidem).

O poeta olha no olho de outro poeta que mira o olho d'água de onde este vê o olho de Deus. Waly Salomão assim apresenta as primeiras edições da memória como recuperação de um sentido que a metáfora esconde. Podemos aqui tomar as palavras de Matos (2001, pp.50-51), para melhor compreender essa relação do Poeta/Anjo/Narciso com os elementos da natureza:

> Assim como Narciso contempla a sua imagem no espelho da água, a água é também o olho que contempla Narciso. Dessa forma, um dos movimentos da água indica também seu papel de olho da terra. É na qualidade de olho (que olha) que o elemento água se caracteriza também, simbolicamente, como vigilante e vidente. Deste ângulo, o mito de Narciso evoca o encontro da contemplação da beleza com a contemplação/antevisão do futuro.

Buscando a si mesmo no outro, o que o poeta antevê? O que antecipa o olho do vidente, mirando o olho d'água, perscrutando regiões insondáveis do ser e do tempo? Certamente, o poeta viu a comunhão de todas as energias poéticas dos mundos, e rebatizou-se em novo nascimento de "sua crua matéria-prima essencial" para lançar-se, mais uma vez, nas salomonianas circunvoluções da presença. Água e fogo, elementos condutores das viagens híbridas salomonianas a tantos lugares.

Em outro poema, o poeta arde no fogo do profano e do sagrado. Num momento de suprema ascensão de caráter erótico/espiritual, o poeta monta um conjunto de imagens –jogo acrobático de ambiguidades entre sagrado e profano- que vão sendo cadenciadas pela repetição da palavra "Subir", como num refrão de uma ladainha litúrgica. Essa repetição vai ambiguamente incitando a subida e indicando um certo cansaço. Corpo, carne, sangue, espírito do poeta sendo carregado numa primeira ascensão. Nada tão doloroso quanto levantar os corações no sacrifício do salto. O tempo é evidenciado pelo ritmo das sensações existenciais do poeta, de sua *consciência de se maravilhar*:

> O tempo do imaginário é sempre um tempo afetivo, não cronológico, descontínuo, estilhaçado, e as imagens que o constituem estimulam e fortalecem a memória. O imaginário passa a ter pulsação de vida, tal qual o imaginador {...} (MATOS, 2001, p.30).

Afastando-se de si, o poeta caminha em direção aos outros os quais ele buscou tornar ele mesmo pelo rompimento das linearidades impostas historicamente. Transgredir é ir à outra margem, ouvir a outra voz. Waly Salomão consagrara esse instante de *hybris* extrema nos dois livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Importante lembrar aqui que "*Entusiasmo*s significa euforia, alegria, e essas sensações corporais vão gerar a coragem. Uma pessoa

entusiasmada não se deixa abater, e passa uma mensagem de confiança aos outros". Os últimos versos parecem trazer no seu ventre um toque de uma certa melancolia quanto à perda daquele misticismo religioso que agora o poeta procura reavivar subvertendo-o pela metáfora poética. A angustiante e prazerosa pergunta que se faz é: que missa afinal é essa? Será mesmo uma missa nos termos litúrgicos da igreja católica ou não passa de uma metáfora irônica para tratar da sacralização do tráfico de drogas num morro "que o foguetório anuncia a chegada do carregamento". Talvez possamos dizer que existem aí três ritos que consagram uma ascensão: o rito do carregamento, o rito católico do passado retomado por comparação, o rito decaído na atualidade. No entanto, há um encontro dolorosamente prazeroso dos três. Configura-se, assim, um jogo de escamoteações extraordinárias que, ao final, nos deixa com a sensação místico-ritualística proporcionada pela sobreposição de imagens gotejantes, quentes e eróticas. Eis o poema:

A MISSA DO MORRO DOS PRAZERES

Sursum corda[7].

Ao alto os corações.
Subir,
com toda alegoria em cima,
subir,
subir a parada
que a lua cheia é a hóstia consagrada na vala negra aberta,
subir,
que o foguetório anuncia a chegada do carregamento,
subir,
querubim errante transformista,
subir,
o incensório da esquadrilha da fumaça-mãe,
subir,
como se inalasse a neve do Monte Fuji,
subir,
O visgo da jaca já gruda na pele,
subir,
soou a hora da elevação,
subir que o morro é batizado
com a graça de **Morro dos Prazeres**
─ topograficamente situado no Rio de Janeiro.
Subir o morro
que a missa católica do asfalto
─ sem os paramentos e as jaculatórias do latim da infância ─

[6] A **Corda Sursum** (latim para "Corações ao alto", ou literalmente, "Corações levantados") (eslavo: Милост мира) é o diálogo de abertura do Prefácio da Oração Eucarística ou Anáfora nas liturgias da Igreja Cristã, que remonta para pelo menos um século, o terceiro e anáfora da Tradição Apostólica . O diálogo é registrado nas primeiras liturgias da Igreja Cristã, e é encontrado em todos os ritos antigos. Disponível em < http:/www. en.wikipedia.org/wiki/Sursum_corda>.

> pouco difere de reunião de condomínio,
> sacrifício sem ***entusiasmós***.
> (SALOMÃO, 1998, p. 69).

Como adentrar no mundo do sagrado para sentir a verdade das coisas, se há uma divisão da sociedade em opostos: profano e sagrado. Além disso, conforme o dizer de Paz (1982, p. 147), a sociedade cristaliza-se em várias esferas quase impenetráveis. Haveria, no entanto, uma possibilidade. É o que ele chama de *salto mortal* para atingir-se a outra margem. O autor recorre à *experiência central budista:*

> A outra margem alcançada... Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo de viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: margem... Ao nos despendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água corrente correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem.

A experiência do salto determina a transformação. A viagem à outra margem é realizada através de ritos. Um desses ritos seria a poesia que impulsiona o poeta, através de um sopro estranho, a dar o salto. E que momento é esse na poética de Waly Salomão? É possível chamar esse momento de o instante extremo da *hybris*, que, como uma explosão de energias vitais, impulsiona o míssil de sua pena a compor esses dois livros. Momento de possessão de todas as ambiguidades. O poeta, certamente, fora tragado, alheio a sua vontade, por um furacão de sensações e sínteses extraordinárias da máquina do mundo. Neste momento, as palavras de Paz (1982, p. 148), são oportunas:

> {...} o "salto mortal", a experiência da "outra margem", subentende uma mudança de natureza - é um morrer e um nascer. Mas a outra margem está em nós mesmos. Sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados, movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós. Deixa-nos fora e ao mesmo tempo nos empurra para dentro de nós {...} o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para a outra margem, ao encontro de si mesmo.

O conceito de salto construído por Paz é muito pertinaz aos dois livros de poema em estudo. Segundo ele, os saltos são "atos que nos arrancam deste mundo e nos fazem penetrar na outra margem sem que saibamos com certeza se somos nós ou o sobrenatural que nos lança"(ibidem.)

Tais saltos estão repletos de ambiguidades e dissolução de fronteiras. Eles determinam, ainda, uma relação ambígua entre o homem e o divino. O homem goza ao sofrer, ama e odeia os deuses, transgride pela experiência do sagrado e pela experiência do poético. Waly Salomão reafirma na experiência poética a experiência do sagrado que, conforme Paz (op. cit. p. 153) dissolve as divisões:

> {...} aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado regressa; o futuro já aconteceu. [...] O universo

> está imantado numa espécie de ritmo, tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, julgamentos e atos, e fazem do ontem e do amanhã, do aqui e do além, da náusea e da delícia, uma só tela. Tudo é hoje. Tudo está presente. Tudo está, tudo é aqui. Tudo, porém, está em outra parte e em outro tempo. Fora de si e pleno de si. E a sensação de arbitrariedade e capricho se transforma num vislumbre que é todo regido por algo radicalmente distinto e estranho a nós. O salto mortal nos põe diante do sobrenatural. A sensação de estar diante do sobrenatural é o ponto de partida de toda experiência religiosa.

Embora Paz se reporte à experiência religiosa, não podemos deixar de notar a aproximação da experiência poética de Waly Salomão às características do sobrenatural. Em **Lábia** e **Tarifa de embarque** o poeta imanta o signo poético dessas ambiguidades que expõem a fusão e a mistura, sob a égide do sobrenatural, de total estranheza mesmo de si mesmo para depois o reconhecimento nos outros, nas outras vozes. Muitos poemas denunciam esses ritmos e imagens. A experiência do sobrenatural é a expressão das ambiguidades e essa se dá através dos ritos e cerimônias religiosas e porque não dizê-las poéticas. Paz (op. cit. p. 155) define o rito como uma representação onde aparecem cenário, personagens que alcançam em determinados momentos *a súbita iluminação:*

> A surpresa é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista. [...] Diante de si mesma, diante de sua própria realidade, a identidade de seu próprio ser. Isto que está diante de nós –árvore, montanha, imagem de pedra ou de madeira, eu mesmo que me contemplo- não é uma presença natural. É outro. está habitado pelo outro. A experiência do sobrenatural é experiência do outro.

Não raras vezes o poeta Waly Salomão[8] demonstra esta experiência do sobrenatural como experiência da outridade. Exemplo disso é o poema **Tarifa de Embarque** que será estudado no terceiro capítulo dessa pesquisa. Em torno dessa experiência, Paz destaca os três elementos que compõem o conteúdo do tremendo: o terror sagrado, a majestade da presença, a ideia de Deus. Dentre os três, escolhe o terror sagrado como motivador dos outros dois. Diante da presença da morte, da sua face horrenda, o poeta se aterroriza. Ela o fascina, o paralisa, o faz mergulhar e partir do zero, em viagem em busca do ser, do ainda mais estranho e desconhecido, das entranhas, "mas essas entranhas são a morte". Entretanto, essa visão da

---

[8] É importante percebermos indícios desse universo sobrenatural nas publicações de periódicos nos anos 70. Em um deles, o poeta manteve ativa participação, inclusive como editor:
"No mesmo período entre 1968 a 1974, também com curta duração e funcionando num esquema precário de produção e distribuição, existiram alguns jornais com um sentido, verificável em nível do discurso por eles veiculado, muito próximo do trabalho pioneiro de Luiz Carlos Maciel na coluna *underground*, como: *A Flor do Mal*, *Rolling Stone*, *Bondinho e Navilouca*. Nestes alternativos, houve a preocupação de veicular, discutir e experimentar textos estritamente ligados aos dados de emergência contracultural, assim como todos os símbolos a ela ligados à realidade política e social brasileira. Uma das marcas que surgem em grande parte das publicações é o **misticismo**, como uma saída a ser também experimentada, com todos os decorrentes desvios em termos de apocalipse, discos voadores, mutantes, magias, cabalas, astrologias, alquimias e desígnios divinos". BARROS, Patrícia Marcondes de. **A Imprensa Alternativa Brasileira nos "Anos De Chumbo"** *AKRÓPOLIS - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR, 19* 63.

verdade atira-o em ato de solidariedade e comunhão, movimentos contrários em direção ao outro. Momento de teofania, mas também momento de amor e poesia, a aparição reveladora se põe como ponto de ligação com um eu que é passado e futuro. Segundo Paz (1982, p. 165), foram os poetas os primeiros a perceber "a origem comum de amor, religião e poesia": "No encontro amoroso, na imagem poética e na teofania, conjugam-se sede e satisfação: somos simultaneamente fruto e boca, numa unidade indivisível" .

A criação poética em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** é desencadeada pelo horror e pela fascinação do poeta ante a morte. O poeta, no entanto, transgride tal momento impondo-lhe a palavra da poesia que explode vida na mortalidade. A sequência dos poemas nos dois livros revelará esse engenho criador e revelador da poesia imanente às palavras. As palavras mesmas dos poemas são expressão dessa situação extrema de inspiração que imanta a palavras poéticas da *hybris* suprema entre vida e morte.

2.2. Fricção de linguagens: questões de fronteira

A poesia ocupa lugar de destaque na (re) construção da memória na forma de registro discursivo e imagético sob o tecido sígnico. Para isso, o poeta, como ente social, produz novos significados que muitas vezes rompem signos já saturados pelo tempo e pelo próprio uso. Diante dessa poesia, põem-se leitores desavisados que se enredam entre os fios das palavras e se emaranham nas veredas da memória. Já que "Toda poesia é concreta, ser de linguagem que recupera e (re) propõe o mundo real" (PIGNATARI, 1974, p.24), a busca por decifrar o código poético acaba por aguçar a percepção de uma atividade poética como tradução intersemiótica. Pignatari (op. cit. p.99) afirma que "o próprio poeta se entretece no destino assim velado e revelado pelo código alfabético iconizado [...]". Esse estudo pode corroborar com o encontro do poeta e sua arte na pós-modernidade. Este poeta é aqui exemplificado por Waly Salomão e seus livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, onde se dá a ruptura com o moderno, na linha de saturação de códigos: "Saturar um código significa romper a regra do jogo, o que implica ao mesmo tempo uma operação intersemiótica e metalingüística" (PIGNATARI, op. cit. p.113).

Ao estudar Poe, Pignatari (op. cit. p. 91) faz referência ao processo de transcodificação semiótica, acentuando que:

> {...} é um processo pelo qual se satura um código, extrapolando a mensagem para outro ou outros códigos, o que caracteriza uma operação pansemiótica ou intersemiótica que é, ao mesmo tempo, uma operação metalingüística desveladora da natureza do signo e da linguagem em sentido lato.

Com gesto tradutor revolucionário, Waly Salomão busca, através de suas viagens híbridas pela linguagem e pelo mundo, dar floração aos intercâmbios e às fricções profundamente marcantes no mundo da poesia e das artes em geral. No entanto, a busca pela compreensão dos modos de tradução do mundo pós-moderno em signos poéticos, não pode vir dissociada do estudo das características desses signos. Como também deve-se perceber que essa tradução se dá de forma integradora, como aquela que Pignatari (1974, p.74) afirma sobre as teses de McLuhan: "{...}segundo as quais a Segunda Revolução Industrial, eletrônica e integrativa, opõe-se à Primeira, mecânica e desintegradora – recuperando, no processo, a visão integradora presente na produção artesanal"

Ainda sobre a pós-modernidade assim se reporta Coelho (1995, pp. 54-55):

> O que sucede a esta era [Primeira Revolução Industrial], os tempos da Segunda Idade da Máquina, é a época da sociedade pós-industrial, amparada não apenas por mais tecnologia como, principalmente, por uma tecnologia de outra qualidade: a intensificação de quantidade provoca uma alteração qualitativa, como sugere a norma dialética.

Esse gigantesco dinamismo econômico que irá intervir na condição do espaço e do tempo também influenciará os rumos da estética e da cultura:

> As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediário entre o Ser e o Vir-a-Ser (HARVEY, 2009, p.293).

Plaza (2003, p. 206) reforça a idéia de Pós-modernidade como um tempo de mistura, um tempo que valoriza a recepção, um tempo de "imensa invasão de linguagens babélicas, códigos e hibridização dos meios tecnológicos". O autor destaca o papel da socieade tecnológica/digital na aceleração dos processos transcodificadores e tradutores, identificando a influência desses processos nas formas estéticas e artísticas contemporâneas. O momento atual é assim interpretado por Plaza (op. cit. p. 206):

> Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de reprodução de linguagens. Hoje, assistimos a uma transformação profunda e radical na produção cultural que configura este momento histórico. Não mais a dominância de sistemas artesanais ou mecânicos, mas de sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão e percepção de informação. Essas formas se nos apresentam como um fenômeno novo que exige outro momento de aproximação, isto porque estas formas culturais são feitas por processos de tradução de linguagens digitais que tendem cada vez mais para a desmaterialização.

Nessa atmosfera integradora insere-se a poesia de Waly Salomão. Nesse sentido deve-se enxergar o poeta como homem que "tem consciência reagindo em relação ao mundo" (SANTAELA, 2007, p.47), deve-se buscar "tudo aquilo que está na sua mente no instante

presente"; na mente de um poeta que, como homem, "só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação" (op. cit. pp.51-52). Tais (re) presentações estão nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** através das fricções entre diferentes códigos e técnicas de diferentes artes como também pela tradução intersemiótica

Muitos autores têm pontuado, na poética de Waly Salomão, o diálogo entre as artes, enfatizando sua atuação híbrida e interrelacional e seu trânsito de fronteira. Silva (2010, p.98), por exemplo, em sua tese de doutoramento, reservou um capítulo para falar dos diálogos e da intertextualidade em Waly Salomão. Em um dos subitens, a autora faz um recorte no qual se refere ao poeta como um ente múltiplo que transita entre vários universos artísticos, dotando-se de extraordinária capacidade de invenção e de experimento. Para ela, o poeta adere a uma *anarquia criativa* e é um *defensor da uma concepção intersemiótica da literatura, portanto* um legítimo representante dos procedimentos artísticos do século XX, ou seja, adotava "um processo constante de hibridização e diluição de fronteiras através de procedimentos interartes" (2010, p.100). Nesse sentido, a autora aproxima, por similitude das técnicas em arte, o artista plástico Hélio Oiticica e o poeta Waly Salomão. A profunda amizade entre os dois artistas facilitara essa fricção. Ela procurará comparar os parangolés de Oiticica aos babilaques de Waly. Contribuíra também para isso a disposição do poeta para fundar novas linguagens, para criar "*design* novo para a vida". Tanto os parangolés quanto as algavias e os babilaques convocam à participação de uma visão periférica, a uma exposição do descarte consumista do capitalismo. Os babilaques fundem, segundo Silva (2010, p. 104), escrita com plasticidade e "representam peças de expressão híbrida". Acrescenta ainda que, em virtude de o poeta ser um profundo conhecedor das vanguardas artísticas do século XX, ele compreende a palavra como elemento que compõe outras linguagens e passa a criar objetos híbridos com uma inspiração além do verbo. Silva, citando Arnaldo Antunes, qualifica os babilaques como uma "nova modalidade artística". Ao finalizar, recorre a Cícero (2007, p.25) para selecionar, como característica principal dos babilaques, a adesão à palavra como "agente que hibridiza todo campo sensorial da experiência". Cite-se aqui algumas conclusões de Silva (op. cit. p. 106) sobre Waly Salomão:

> Apontamos para um poeta extremamente culto que soube bem apreciar e incorporar à sua poética exemplos de arte e dos pensamentos sobre arte que talharam a sua sensibilidade. Assim se torna evidente que sua poesia se fez e permaneceu muito ligada não só a pintura e à escultura, como também à riqueza do espírito libertário próprio das vanguardas artísticas do século XX, que contribuíram fortemente para levá-lo a expressar-se não apenas em prosa e versos.

Santaella nos dá uma ideia ampla do que seja a mistura das linguagens, ou seja, seu hibridismo. A teórica, por meio de um discurso que mistura toques de lirismo poético, vai desenhando sua teoria. Tal teoria tem como suportes teóricos categorias dos estudos semióticos de Charles Sander Peirce, de sua lógica semiótica baseada na tríade da primeiridade, secundidade e terceiridade. Além dele é possível sentir os laivos da teoria evolucionista de Charles Darwin na medida em que Santaella sai em busca de um lugar germinal da linguagem, naquele momento em que tudo se encontrava numa matéria homogênea sobre a superfície da terra em forma de sopas protéicas e bióticas. Lugar de uma pré-linguagem, lugar do antes do pensar, lugar da apenas qualidade. Ao analisar a obra **Poesia abstrata** da artista Betty Leiner, Santaella localiza a conjugação dos três princípios das matrizes da linguagem e do pensamento: O princípio da sonoridade está na sua evanescência; o primeiro princípio da visualidade está na forma; o primeiro princípio da discursividade verbal está na inscrição. A partir dessa obra e daqueles princípios, Santaella nos dá uma ideia do que ela pretende desenvolver em linguagens híbridas. Analisa a recepção e o desejo de escrever. Lembra uma caneta tinteiro, o líquido que desliza da caneta para o papel e quiçá a escritura óptica.

Ainda segundo Santaella, a linguagem luta para alcançar o objeto que representa. Luta muitas vezes inglória do homem que se afirma "como um ser de linguagem e para a linguagem". Propondo três matrizes -sonoras, visual, verbal - das quais emergem, pelo cruzamento das várias outras linguagens, a semioticista acaba por considerar que todas as linguagens são híbridas, logo, as linguagens puras não existem. As linguagens se espalham num plano de emaranhado rizomático em que se tocam, friccionando-se e dando origem a novas formas de linguagem. Para a autora, existe um momento em que a matriz verbal, ao distanciar-se do seu referente, toca a zona da poesia:

> Quanto mais a matriz verbal se afasta de seu centro especificador, a dissertação argumentativa, rumo ao seu limite de primeiridade, que se resolve na descrição qualitativa, mais a matriz verbal vai ao encontro da poesia. Nas voragens analógicas da poesia dá-se uma reversão. A impossibilidade denotativa do discurso é compensada pelas constelações grávidas de sentido das similitudes. O fracasso denotativo converte-se em promessa de mergulho nos nervos densos e secretos do real. O real capturado por vias analógicas é um real ambíguo, irresolvível nas suas infinitas aparições. Eis aí o universo da poesia que também pode se manifestar na prosa feita de desenhos, sombras e projeções das especializações narrativas. Quanto mais mergulhada em primeiridade, na descrição qualitativa imagética, na descrição qualitativa diagramática e na descrição qualitativa metafórica, mais a linguagem verbal, transmutada em poesia, alcança o universo prenhe de ecos e reverberações que é próprio do som (SANTAELLA, 2005, p.375).

Santaella (op. cit. p. 384) registrará a possibilidade de se estudar as submodalidades das matrizes e seus cruzamentos manifestados nos seus sistemas de signos ou códigos. A poesia é um sistema de signos completo, pois é uma "cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal". Ela propõe assim a existência dos seguintes cruzamentos de sistemas: linguagens sonoro-verbais (orais); linguagens sonoro-visuais; linguagens visuais-sonoras; linguagens visuais-verbais; linguagens verbo-sonoras; linguagens verbo-visuais; linguagens verbo-visuais-sonoras.

Saliente-se aqui que o poeta Waly Salomão elevou as possibilidades de hibridização dessas três matrizes ao ponto de ser considerado poeta verbovocovisual. Distanciando das artes plásticas friccionadas nos babilaques, em **Lábia** e **Tarifa de Embarque,** Waly Salomão deixa transparecer uma nova ligação, desta vez com o cinema. Coincidência ou não a publicação desses dois livros de poemas deu-se justamente no período em que o poeta participou intensamente da arte eletrônica[9].

O poeta, certamente, já percebera a audiência dada pelas populações à indústria cultural como também a estética de fruição dos receptores nesse período. Por isso, talvez, tenha buscado compor obras em que se pudesse vislumbrar a possibilidade de uma nova forma de fruição pelos leitores do texto escrito. O leitor, ao iniciar a leitura de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, poderá ter a impressão de estar adentrando nos rituais de gravação de um filme, possibilidade de o perceptor desenvolver uma empatia do *sentir-se com*. É como se o poeta quisesse intervir na fruição estética do perceptor da mensagem poética. Neste ponto, com relação à leitura de um filme, Plaza (2003, p. 202) tem algo a dizer sobre tal interação:

> Pela ressonância temos isomorfismo entre perceptor e percebido, ou seja, a união entre ego e não ego. Este primeiro cânon da estética taoísta visa conseguir a união entre a obra de arte e aquele que a recebe. Corresponde à "empatia" ocidental de Theodor Lipps ou Einfuhlung, isto é, projeção do sentimento: sentir-se-em, sentir – se com. Numa obra de arte concebida como metáfora de organismo vivo, o papel da ressonância tende a despertar emoções e sentimentos no organismo receptor, como qualidade de sentir.

Os dois livros parecem constituir dois grandes blocos fílmicos justapostos. Cada um deles tem no seu interior outros conjuntos de imagens também sob efeito de montagens de

---

[9] Silva (2010, p. 113) destaca a adesão do poeta à arte eletrônica a partir de 1996: "Movido pela necessidade de ultrapassar os limites da língua escrita e de levar a prática poética a outros campos da criação, Waly Salomão (1944-2003) se aproximou das linguagens eletrônicas desde os seus primórdios no Brasil. Menos conhecidas que suas participações na música e nas artes plásticas brasileiras, as incursões do poeta pelo vídeo incluem momentos marcantes, como a colaboração com Carlos Nader, os poemas contaminados pelo repertório eletrônico e a performance "Bestiário Masculino-Feminino", realizada no 12º Festival, em 1998. Waly transitou pelo circuito Videobrasil de 1996 até pouco antes de morrer, em 2003, quando ajudou a articular o conceito "Deslocamentos", eixo curatorial da nova edição, como membro do Conselho Curatorial."

fragmentos. Esses, por sua vez, são montagens de outros fragmentos, compondo assim um grande *qualissigno* na mente do leitor, *qualissigno* de movimentos de tempos e espaços aleatórios e giratórios. O ritmo do cinema não-linear, ao modo de Eisenstein, plasma os dois livros, configurando-se como um primeiro plano de uma tradução intersemiótica dos códigos do cinema para a poesia. Pode-se aplicar aqui o que disse Carone (1974, p. 17) sobre os poemas de Trakl:

> {...} a manipulação de signos, no plano das imagens ou metáforas individuais, envolve a utilização de possibilidades da linguagem que foge às *normas* semânticas do discurso, cuja linearidade também se vê ameaçada, e até mesmo rompida, pela ordem descontínua que preside à montagem das imagens do corpo do poema.

Entretanto, essa não constitui a única tradução. Existem outras traduções das linguagens da arte cênica, da dança, da música, que se podem, a principio, detectar. Eletrizantes iluminações de nossos sentidos estupefatos diante da explosão de vida no código verbal escrito que se vai saturando, à medida que o poeta aplica os recursos de outras linguagens/códigos.

Waly Salomão compôs dois conjuntos de poemas: **Lábia** e **Tarifa de Embarque.** Ele começa do fim, como início, através do poema **Sala Sunyata** para chegar ao "FIM" em **REMIX "SÉCULO VINTE"** que constitui uma síntese metafórico-metonímica de um novo começo expresso pela palavra "NAVILOUCA". Viagens de volta a um lar que não existe. A memória imagética cumpre seu papel, já que habitada por tantos fragmentos.

Sobem fiapos da memória do poeta que vai montando as imagens descontínuas e fragmentárias de um ser sendo outros. Rompendo com uma lógica evolutiva diacrônica, o poeta empreende as viagens híbridas como uma "ação analógica". Nesses termos, diacronia poética e sincronia poética se completam em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. O conjunto das sincronias compõe uma ampla estrutura de montagem em aberto. Talvez, por isso, o poeta insista com as citações como método que equilibra vários presentes estéticos. Portanto, se há uma "história como mônada", existe uma prática poética monodológica. Nesse sentido, é possível sentir o poeta Waly Salomão como um artista tradutor, semelhante à formulação de Plaza (2003, p. 05):

> Para o artista-tradutor, a apropriação analógica da radicalidade benjaminiana consuma-se também como uma estratégia poética e política, pois nosso presente aparece alimentado e minado pela contradição entre a intensa consciência do presente que, por querer se afirmar como tal, tende à negação do passado e a impossibilidade de negar o tempo, pois somos seres habitados de tempo. A visão sincrônica da história não seria senão a conciliação sempre provisória dessa contradição.

Plaza considera uma “ação analógica sobre a história” como movimento e pensamento transformadores. O passado aparece como que restaurado no presente e as artes se produzem a partir de outras artes em outros tempos. Propõe assim, uma crítica à história linear e diacrônica a favor de uma história sincrônica. A linguagem, para ele, é compósita da história e vice-versa.

Plaza destaca o potencial criativo no que diz respeito a um jogo de transmutação de uma linguagem à outra. Para tanto, considerou uma perspectiva da história sincrônica e como mônada, dotada de uma energia sempre presente dos vários tempos, principalmente do passado que tende a ser negado. O artista-tradutor mergulhado no mundo das artes vive essa contradição. As artes, no entanto, têm no passado uma fonte constante de renovação e transformação. Assim, partindo daquilo que já foi criado, poderia se criar muito mais. O passado subsiste no presente de muitas formas; e as artes, como formas de expressão humana via linguagem, operam a partir de determinados métodos. Um desses métodos, que se eleva à condição de uma poética, é a transcodificação intersemiótica, forma de recuperar a história criticamente: “{...} tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente”(PLAZA, 2003, p.7).

Plaza (op. cit. p. 06) define a tradução como uma atitude profundamente criativa de novas sensibilidades dentro de um tempo que se historiciza e que historiciza o artista através de meios e materiais do presente. O passado como ícone, como imagem, é assim configurado pela tradução. A tradução, segundo o teórico, re-configura a história, liberando passado-presente-futuro:

> No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado. A poética sincrônica age criativamente sobre o tempo, pois ‘mesmo que o poeta não o proponha, o poema é uma máquina que produz anti-história.

Os signos em ação comunicam a criação de muitos outros signos. Os signos se transformam em outros signos. Ao fazer uma releitura de Peirce, Plaza chega a essas conclusões. Os pensamentos, segundo o teórico, são a tradução de signos em signos. Para ele, os pensamentos traduzem pensamentos. Os signos carregam em si o gérmen social da dialogicidade na perspectiva de uma outridade, ou seja, uma interação comunicativa de pensamentos-signos. O pensamento humano interfere nas linguagens e estas interferem no pensamento humano, tendo como mediador o signo. No pensamento, os sistemas sígnicos se

friccionam, ou seja, “todo pensamento é intersemiótico” (PLAZA, 2003, p.21). O signo representa, constitui-se da possibilidade de recompor no pensamento um objeto, torna presente a essência desse objeto, seu interpretante. Santaella (2007, p. 52) reforça essa interpretação de Plaza ao dizer que:

> {...} compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo e assim *ad infinitum*.

Segundo Plaza (2007, p. 23), os signos possuem uma continuidade de representação. Entretanto, surge um signo estético que, ao que parece, desvia aquela “continuidade típica do signo como representação” ao instaurar uma “reflexão sobre suas próprias qualidades” (op. cit. p. 25). Vale aqui transcrever o que Plaza (2003, p. 25), considera como a característica diferenciadora do signo estético, sua capacidade de voltar-se para si mesmo como objeto:

> Ora, na medida em que o signo estético não está apto a representar, quer dizer, a substituir outro objeto, constituindo-se ele mesmo como objeto real no mundo, ele se caracteriza por sua totalidade como fenômeno. O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto.

Segundo o autor, o signo estético constrói-se a partir do ícone, já que não pretende ser representação de qualquer objeto, mas das *qualidades materiais como signo.* A poesia, lugar por excelência das conotações e ambiguidades semânticas, constitui-se como um signo estético que pode ser transmutável por meio de uma transcodificação criativa. Assim, a linguagem poética esteticiza a própria metalinguagem da tradução sígnica, isto é, no signo poético ecoa algo além da simples representação. Aqui pode-se perceber que o signo estético do cinema poderá ser traduzido/transcodificado para os poemas e para outras modalidades de artes e seus respectivos sistemas sígnicos. Um signo estético pode assim traduzir um outro signo estético (PLAZA, 2003, p.32). Isso se dá devido a uma relação íntima que existiria entre eles. Ainda segundo Plaza, tal relação já estaria no próprio pensamento humano por ser um pensar intersemiótico, onde as linguagens se hibridizam e os códigos se saturam. Entretanto, o autor enfatiza a diferença entre uma poética da tradução e a tradução poética. A primeira depende de um coeficiente artístico refinado pelo receptor. A segunda, por seu turno, estriba-se no ícone. É possível perceber que Waly Salomão faz uma tradução poética ao mesmo tempo em que realiza uma poética da tradução, operações de alto risco e complexidade, já que joga com qualidades e percepções.

Guardadas as devidas diferenças, é possível vislumbrar algumas semelhanças entre as técnicas de composição poéticas aplicadas por Trakl e as que Waly utilizou na composição de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Carone (1974, p. 16), ao estudar o poeta austríaco a partir da teoria de Eisenstein, sugere que a poesia desse poeta foi feita "a base de fragmentos reunidos não mais por nexos casuais explícitos, mas por outros que são apenas locais". Carone compreende o acontecimento de mistura que se dá entre a metáfora e a montagem no bojo dos poemas como um fenômeno de "junção de imagens descontínuas", numa desconstrução do discurso lógico-linear. O teórico propõe que nos poemas de Trakl a metáfora e a montagem se trançam. Para ele, tal recurso pretende libertar o poeta de um mundo verbal pré-concebido. É também nesse sentido que se pode conceber as montagens em Waly Salomão, no tocante a saturação de códigos, já que ele mesmo afirmou sua necessidade de desconfigurar códigos: "Penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e Posologias prévias" (SALOMÃO, 1998, p. 88).

Segundo Carone (1974, p. 15), as imagens mantêm no bojo dos poemas uma relação entre si que ora remetem à união ora à colisão, ao embate de suas incongruências. O autor destacará que esse encontro de signos gera uma terceira significância. Vale aqui transcrever a descrição do modo como as imagens se comportam uma em relação a outra no todo da composição:

> {...} as imagens isoladas dos poemas se comportam como as 'tomadas' ou fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme). É nesse momento que se pode pensar na afinidade entre a metáfora e a montagem, pois não só a primeira é, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um 'terceiro termo' que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como a 'ideia' que salta da colisão de signos ou imagens justapostas.

Carone procurou estabelecer uma ligação entre o mundo vivenciado pelo poeta e o engenho de sua construção poética. Para o teórico, Trakl manobrava a metáfora ao se distanciar de qualquer padrão de linguagem, demonstrando, assim, um extraordinário domínio da língua. Pode-se perceber aqui, uma perfeita estetização do signo como uma qualidade. O poeta trabalhava com "peças móveis", os sintagmas padrão como qualificou Carone, que são utilizados quase como fórmulas perfeitas para o poeta. Nos poemas de Waly, também aparecem algumas construções sintáticas tal como aquela em que, depois de um substantivo, estão dois adjetivos ou locuções adjetivas: "Cafungo minha dose diária de Murilo e Drummond" (SALOMÃO, 2000, p.13); "E que centelha/da estrela preta/Do teto/Da igreja do Rosário dos Pretos?" (op. cit., p.13). Outra constante é a presença de verbos no infinitivo

impessoal como que ocultando um sujeito que não deseja se mostrar, ou indicando uma voz de um outro que ordena ou ainda indicando uma ação em si: "Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa"(SALOMÃO, 1998, p.46); "Restar no irrespirável"(op. cit., p.39); "Nascer não é antes, não é ficar a ver navios"(op. cit., p.45); "Plasmar" (op. cit., p.45); "Criar é não se adequar a vida como ela é" (op. cit., p.45); "Subir"(op. cit., p.69); "Armar um tabuleiro"(SALOMÃO, 2000, p.68). Estes infinitivos, em virtude de suas ambigüidades semânticas, podem também indicar um chamamento ao leitor para que ele se sinta partícipe daquele estado/ação. É possível verificar também a presença de vocábulos que aparecem em vários poemas diferentes. Entre estas palavras estão *jogo, fábula, mar, sol, celular, ondas, memória* e termos que remetem ao oriente, ao comércio, e à ideia de mutação. São esses conjunto de palavras que indicam e reforçam a idéia de viagem e de transformação. O que aproxima Trakl a Waly Salomão também os distancia. Waly Salomão não repete as palavras ou ideia como fórmulas prontas como o fizera Trakl. O poeta brasileiro ao repeti-las transporta o leitor para diferentes mundos de sensações e significados. O "sol" que aparece em "cidade dura e arreganhada para o sol"(SALOMÃO,2000, p.24) certamente não é o mesmo de "ele é meu SOL minha luz minha brasa meu brasil tição"(id. p.9).

Carone também discutiu a questão da ilogicidade intrigante da composição das imagens em Trakl que fogem a qualquer referência conceitual e que suscitam altas tensões de ambiguidades sugestivas. Assim se reporta o teórico sobre as metáforas absolutas dos poemas daquele poeta:

> Isso equivale a dizer, em resumo, que palavras familiares, introduzidas em contextos lógico-discursivos, remetem para significados e referentes que correspondem a expectativas "normais". No caso das metáforas absolutas de Trakl, esses mesmos termos produzem – graças à maneira de selecioná-los característica do poeta – formações inusitadas que tendem, através da frustração mais ou menos generalizada dessas expectativas, a invalidar qualquer leitura interessada na apreensão de "conteúdos" conhecidos, com isso remetendo o leitor ao encontro de coisas apenas pressentidas. Mas trata-se ainda de metáforas na medida em que o poeta, para evocar a presença desse ser desconhecido, recorre a um patrimônio verbal existente: a grande diferença consiste, como se viu, no seu emprego, pois os signos aqui articulados são meras sinalizações de algo fundamentalmente diverso daquilo que habitualmente designam; essa 'outra coisa' é, no caso de metáfora absoluta, identificável à realidade evasiva do 'indizível (CARONE, 1974, p.93).

A metáfora, como imagem, também é outro ponto a se tratar na poesia de Waly Salomão. Existe uma riqueza de imagens de tal modo inusitadas nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** que causam certa vertigem catártica no leitor. Frágeis leitores... Sucumbem ao enigma da esfinge sem ter com que decifrá-la, entregam-se ao puro deleite de serem devorados no momento de fruição estética. Naqueles dois livros, a maior parte das imagens/metáforas não possuem o outro elemento de comparação a não ser aquele que o

próprio leitor tende a criar. São quase qualidades puras, “metáforas absolutas”. O poeta opera tal rompimento com o mundo empírico e lógico que o leitor, ao tentar reeditar as imagens sugeridas, já se perdeu no labirinto. São signos que, embora pareçam existir no mundo real, após tal tratamento estético pelo poeta, compõem um outro mundo de fragmentos metamórficos. Eis um poema em que Waly faz uma sobreposição de imagens de alto poder de sugestão:

NOMADISMOS:

Caderneta de campo
Para Solange Farkas.
Olor de fábulas ladinas...
Como alguém que se belisca para verificar se acordado sonha
Compulsivo você ladainha o dito por Plutarco
De que “nascer é penetrar em uma pátria estranha”
No seu âmago estão embutidas substâncias dissolúveis
Precipitações de alheias identidades oscilantes
Capacidade de captar/esculpir/fingir/fundir/montar/moldar
Capacidade de aderência absoluta ao instantâneo
O gozo da fluidez do momento
Sem congelados
O gozo dos gomos do mundo
Sem deixar restos
Ser essencialmente uma ambulante câmera de vídeo
Disparada pelo piloto automático
Se ilhas extravirtuais perdem os homens
Raptos e raptos sucessivos já fizeram de sua alma uma zona
Porta vaivém de *saloon* campo de aviação terreiro de orixás
Ilhas-de-edição atam e apartam os homens
E as anotações das agendas decupam e anulam e remontam
Parlendas e acalantos e charmes e chistes e lendas e
Mandingas e quebrantos
E provérbios e pontos de macumba e atos falhos e charangas
das galeras
E trechos de letras das canções e linhas sabidas de cor dos
Poemas canônicos
E arcaísmos e futurismos e solecismos e gírias dos mangues
Das bocas das gangues
E clichês e frases feitas e brilhos esparsos e espasmos pilhados
E artifícios de fogos e jogos e logros
E a antepenúltima e a penúltima e a última carta-bomba

Do comando-terrorista-suicida
E a dança das mercadorias
E a sobra de imagem
E o território do ruído
E o código de barras;
cai como uma bomba
sem carta
o suicídio do solitário
(SALOMÃO, 2000, p.53)

Carone, ao fazer uma síntese do pensamento de Eisenstein, fixa-se na noção de montagem proposta e perfeitamente perceptível em algumas práticas de composição de poemas como a fanopeia. A montagem nascida de uma nova perspectiva de teatro e cinema aproximava-se da metáfora poética e acontecia num momento de grande elevação do pensamento e da sensibilidade. Seria uma maneira revolucionária de raciocinar juntando elementos estranhos tanto por parte do percebedor quanto por parte do artista/produtor. Metáfora como montagem, montagem como metáfora requereria, assim, uma ativa participação de outro pensamento/imaginação para continuar libertando pela construção de novos signos. Nesse sentido, faz-se necessário observar o que diz Carone (1974, p. 105) ao interpretar Eisenstein:

> O que Eisenstein parece estar querendo dizer é, em outros termos, que a montagem – "discurso" regido pela sintaxe da descontinuidade – exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante ("representação") assume o valor de significado ("imagem"). Isso equivale a afirmar que a obra de arte mobiliza representações isoladas de cuja interação nasce "imagem", o "terceiro termo" ou o "sentido". Nesta operação está implícita a montagem: "As representações isoladas concorrem para formar uma imagem. E esse resultado é obtido através dos processos de montagem".

Segundo Xavier (2005, p. 130), Eisenstein, ao migrar técnicas do teatro para o cinema, acabou por manipular as imagens, acabou por utilizar-se das montagens de atrações para opor-se às imitações naturalistas. Era uma tentativa de causar choques emocionais no espectador. Atrair para participar. Essa mudança de atitude no teatro repercutiria na arte cinematográfica. Eisenstein criaria então a montagem figurativa baseada na " 'justaposição de planos' ao invés de 'encadeamento'". A montagem figurativa cumpria a função de conscientizar o proletariado e se opunha ao ilusionismo fantasioso e à literatura naturalista. Xavier assim interpreta a montagem figurativa de Eisenstein:

> Uma montagem que se segue o raciocínio, que compare e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da

> exposição de uma ideia. No seu cinema a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico (ibidem).

Surgia uma nova qualidade perceptiva e produtiva na arte cinematográfica que "subvertia a relação normal de fruição que este [o espectador] estabelece com o cinema obediente à decupagem clássica"(XAVIER, 2005. p.131). A partir dessa forma de se fazer cinema, surgiria o cinema-discurso, em que as múltiplas ações levam a um ponto de vista. Nesse tipo de cinema, segundo Eisenstein, citado por Xavier, as paixões e os sentimentos precisam ser conhecidos para serem criados. Introduzia assim o "viés" como ponto de reflexão do espectador. A leitura deixava de ser naturalista para ser uma leitura dialética. Tais ações da montagem tendiam a enriquecer as formas estéticas de criação, o que certamente culminou no cinema-intelectual, marcado por denso aprimoramento das montagens, com fusão do pensar/sentir. O cinema-intelectual cumpria seu papel de romper preconceitos, de mostrar, na tela, o pensamento dialético. Assim, a montagem constituiu-se como a operação principal do "processo de pensamento" e o cinema de promotor do conhecimento e expoente de conceitos. Essa visada sobre o pensamento de Eisenstein, realizada por Xavier, iluminou os estudos da composição estética em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Waly utiliza-se do método da montagem de fragmentos que fazem parte de uma operação de um pensamento que reflete amplos espaços da cultura da *hybris* como mutação e transformação constantes. O leitor é convocado a participar dos poemas, a refletir sobre as imagens inusitadas. Seu olhar é convidado é desalienar-se das formas tradicionais de leitura, seu sentir se choca com o outro sentir das montagens, seu intelecto é intensamente exigido entre paixão, emoção e razão; nada ou quase nada dos poemas respeita as convenções e os purismos. Não é mais possível fruir como antes. Não é mais possível sentir-se completo depois da leitura. Uma corrente elétrica circular arrebata o olhar e causa estremecimentos no percebedor. Só é possível participar da corrente transgressora que fricciona linguagem poética com linguagem cinematográfica para sugerir novos signos além dos imaginados. É do choque dos signos de recebedor e produtor que surgem novos signos *ad infinitum.*

Vão se esclarecendo os pontos de conexão entre a estetização do signo poético via a linguagem cinematográfica nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Dessa fricção e no horizonte da fronteira, sempre surgirá um terceiro. Nesse sentido, é preciso reforçar essa ideia, salientando que isso se dá também na formatação de alguns poemas que estão numa zona de ambiguidades, já que não se pode dizer se são realmente poemas ou se correspondem a títulos de tomadas de cena numa gravação, o que, se assim compreendido, sugeriria uma metáfora

para o fluxo do existir como presença nas formas de circulação de imagens e ações que emanam desses poemas e dos subsequentes. Desse modo, deve-se retomar ao ponto em que é possível perceber a divisão dos livros em cenas como numa montagem de um roteiro cinematográfico. Tal artimanha estética constituiria uma forma de tratamento do material poético como um filme e sua "montagem estrutural". Sobre tal montagem Pudovkin (1983, p. 57) diz o seguinte:

> O filme cinematográfico, e consequentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é constituído a partir dessas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são constituídas a partir, de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração esta propriedade básica do cinema. O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato de cada plano, assim como sua posição na sequência. A construção de uma cena a partir de planos, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de sequências e assim por diante, chama-se montagem. A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativo ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista.

Essa explicação bastante didática de Pudovkin lança uma luz sobre a forma de composição e disposição dos poemas em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. O poeta, tal como um roteirista, vai compondo sequências, cenas, séries de planos para constituir o livro/rolo. Evidentemente que esse processo não se dá de forma tão regular e explícita, afinal estamos falando de uma zona de ambiguidades, de idas e voltas, de choques. Tal processo se evidencia na marcação em caixa alta, que, na maioria das vezes, ocupa página inteira, em ambos os livros, como letreiros de cinema mudo. Em **Lábia**, por exemplo, há uma recorrência desses títulos como que sugerindo o início de uma sequência, mas sem propor relações lógicas explícitas. Outro exemplo disso a que estamos nos referindo é a sequência iniciada com "A IMAGEM DA ONDA"[10] (SALOMÃO, 2001, p.37) e prolongada com título em letras maiúsculas em tamanho de fonte considerável, ocupando toda uma página do livro **Tarifa de**

---

[10]Vide apêndice à p.146. Essa imagem constitui parte de ***A Grande Onda de Kanagawa*** *(em japonês 神奈川沖浪裏, Kanagawa oki nami ura), mais conhecida simplesmente como* ***A Onda*** *é uma famosa xilogravura do mestre japonês Hokusai, especialista em ukiyo-e. Foi publicada em 1830 ou 1831 (no período Edo) na série de ukiyo-e 36 vistas do monte Fuji, sendo a obra mais conhecida deste artista. Nesta gravura observa-se uma enorme onda que ameaça um barco de pescadores, na província de Kanagawa, estando o monte Fuji visível ao fundo. Apesar da sua dimensão, esta onda pode não retratar um tsunami, mas uma onda normal criada pelo efeito do vento e das marés. Como os outros trabalhos da série, é retratada uma área em redor do monte Fuji, sob circunstâncias bem definidas*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Trinta_e_seis_vistas_do_monte_Fuji

Embarque. As palavras balouçam na superfície da página e o olhar de quem lê desenha um movimento de ida e volta levado que são por uma maré rítmica:

O

FURADOR

DE

ONDAS

Num jogo de ambiguidades o poeta segue um caminho tortuoso em que a estetização do signo não se deixa capturar com muita facilidade, já que recorre a vários artifícios estéticos (mistura de linguagens, fragmentação) como afugentando qualquer tipo de tentativa de purismo. Entretanto, isso não nos impede de vislumbrar uma certa aproximação com a montagem de um roteiro. Pudovkin (1983, p. 63) fala-nos de uma montagem do roteiro, com base no desenvolvimento da ação, que condiciona a continuidade das sequências separadas. Ele assinala a existência de um momento de tensão do filme que aconteceria perto do fim. Esta seria uma forma de preparação do receptor:

> A fim de preparar o espectador, ou, mais corretamente, preservá-lo para esta tensão final, é especialmente importante observar que o espectador não seja afetado por um cansaço desnecessário durante o decorrer do filme. Um método já discutido, no qual o roteirista consegue este objetivo, consiste na cuidadosa distribuição dos letreiros (que sempre distraem o espectador), comprimindo-os, numa quantidade maior, nos primeiros rolos e deixando o último rolo para a ação ininterrupta.

Aquela "ação ininterrupta" é sugerida no último poema do livro **Tarifa de Embarque**, **REMIX "SÉCULO VINTE"**. São palavras-síntese como imagens superpostas e mergulhadas numa corrente frenética cuja última palavra NAVILOUCA salta como ícone de viagem e de mudança.

Vale destacar aqui o vocábulo FIM como que indicando o fim do filme/livro cuja seção é de abertura para um novo começo, para o prosseguir da história (e da vida):

REMIX "SÉCULO VINTE"

Armar um tabuleiro

de *Palavras-Suvenirs*

Apanhe e leve algumas palavras como

Souvenirs.

Faça você mesmo seu microtabuleiro
Enquanto jogo lingüístico.

BABILAQUE
POP
CHINFRA
TROPICÁLIA
PARANGOLÉ
BEATNICK
VIETCONG
BOLCHEVIQUE
TECHNICOLOR
BIQUINI
PAGODE
AXE
MAMBO
RÁDIO
CIBERNÉTICA
CELULAR
AUTOMÓVEL
BUCETA
FAVELA
LISÉGICO
MACONHA
NINFETA
MEGAFONE
MICROFONE
CLONE **SILICONE**
SOLAR
SPUTINICK
DADA
SAGARANA
ESTÉREO
SUBDESENVOLVIMENTO
AGROTÓXICO
EXISTENCIALISMO
FÓRMICA
ARROBA
POLYVOX
ANTIVÍRUS

MOTOSSERA
MOTOBOY
MEGASSENA
MARCAPASSO
CUBOFUTURISMO
BIOPIRATARIA
DODECAFÔNICO
CHANCE
CAMPE
KITSCH
MUSAK **CLIP**
ATONALISMO

POLIFÔNICO
AVIÃO
TELENOVELA
INTERNET
PEGPAG
TÁXI
APARTHOTEL
APARTHEID
SAMBÓDRAMO
AURÉLIO
MUAMBA **CHORINHO** **SAMBA**
MACUMBA **SAMBA** **CHORINHO**
DESPOETIZAR **POETIZAR** **DESPOETIZAR**
SUPREMATISTA
SUPRA-SENSORIAL
CÉSIO
BIOCHIP
NAVILOUCA

FIM

(SALOMÃO, 2000, p.68)

No entanto, tudo isso aparece de forma irregular. Nessa composição, o artista não se propõe à regularidade das formas, ritmos e imagens. A composição poética desses dois livros lembra o que disse Renoir, citado por Eisenstein, a despeito da importância da irregularidade na pintura:

> A beleza de qualquer descrição vai encontrar seu encanto na variedade. A natureza odeia tanto o vácuo quanto a regularidade. Pela mesma razão, nenhuma obra de arte pode ser realmente assim chamada se não foi criada por um artista que acredita na irregularidade e rejeita qualquer forma estabelecida. Regularidade, ordem, desejo de perfeição (que é sempre uma falsa perfeição) destroem a arte. A única possibilidade de manter o sabor da arte é inculcar nos artistas e no público a importância da irregularidade. Irregularidade é a base de qualquer arte. (RENOIR, apud Eisenstein, 2002, p.54).

Essa fricção entre a arte cinematográfica e arte poética, tão ao gosto de Waly Salomão, destaca a tradução da metáfora para a montagem e da montagem para a metáfora/montagem de fragmentos, e parece cumprir, assim, a função de exprimir o próprio sentido de mutação, de transformação. Tal atitude estética plasma esse sentido de viagem, que permeia os dois livros, uma viagem que constantemente remete aos signos do **I Ching**. O poeta realiza uma tradução intersemiótica do diagrama-Símbolo do *Yin-Yang*[11] ao longo dos dois livros. Um dos exemplos dessa tradução está no poema "SALA SUNYATA". Essa transmutação dá-se pelas sugestões iniciadas pelos dois "S" das palavras título. Eles remetem ao "S" invertido que separa e une. Vida e morte colaborando em tensão criadora. Esse S aparecerá em outros poemas: "CAUDA DE COMETA TONTO" (SALOMÃO, 2000, p.60) ou sugerido no poema "COBRA CORAL" (SALOMÃO, 2000, p.59). É possível notar, ainda, em **SALA SUNYATA**, a presença dos elementos Sol e Lua, que podem indicar o sentido de mutação e passagem do tempo. Entretanto, o tempo, no poema, parece parar por um momento para tornar a mover a roda do mundo que tem no mesmo poema, como centro, o zero, "o ponto Nadir". Vale notar, aqui, que mais adiante, após a ideia de espanto, aparece a transcrição do poema de um adolescente, irmão do poeta, cujo título **PEQUENO PONTO NO MUNDO** (SALOMÃO, 1998, p.13) e o conteúdo do poema giram em torno da metáfora Homem/ponto. Essa última palavra reaparece insistentemente no poema o que pode lembrar que "o centro representa o Princípio, simbolizado geometricamente pelo ponto" (PLAZA, 2003, p.198). Eis os poemas:

---

[11] Plaza (2003, p. 188) faz uma significativa descrição desse símbolo: "De origem chinesa, o emblema T'ai-chi-tu, cuja antiguidade remonta a mais de três mil anos, serve para representar a unidade formada pelo equilíbrio de duas forças opostas, iguais e contrárias: o *yang* e o *yin*. Esta unidade se viabiliza num disco, no qual se introduz a união das duas partes que incluem um aspecto dinâmico como duas forças rotatórias em sentido inverso, opostas entre si, uma branca e outra preta. As duas forças opostas são interpretadas como sendo duas forças naturais e de seu equilíbrio nasce a vida: yang, a força ativa, masculina, positiva, o calor, a dureza, está na secura, no céu, na luz, no sol, no fogo. É a firmeza, a luminosidade. Yin é o princípio feminino o, negativo, passivo que se mostra no frio, úmido, misterioso, secreto, evanescente, mórbido, inato. O diagrama símbolo do *yang-yin* 'é o princípio de uma forma que não é, mas que se faz"

COBRA CORAL[12]

Pára de ondular, agora, cobra coral:
a fim de que eu copie as cores
com que te adornas,
a fim de que eu faça um colar para dar
à minha amada,
a fim de que tua beleza
teu langor
tua elegância
reinem sobre as cobras não corais
(SALOMÃO, p.59, 2000)

CAUDA DE COMETA TONTO

S

Sem alfa nem ômega

Sem casulo a que nostalgiar

Sem oficina de reparo **&** recauchutagem

Sem borboleta que regrida à anterior cri**S**álida

(SALOMÃO,2000, p.60)

PEQUENO PONTO NO MUNDO

Sou um garoto perdido

Na imensidão do mundo

Sem saber para onde andar

Sem saber para onde olhar

Sou um garoto e nada mais

Um pequeno ponto no mundo

Talvez menos, talvez mais

Mas poderei vir a fazer

Um enorme diferença

Mesmo sendo

Um pequeno ponto no mundo.

OMAR FERNANDES BRAGA SALOMÃO

14 anos

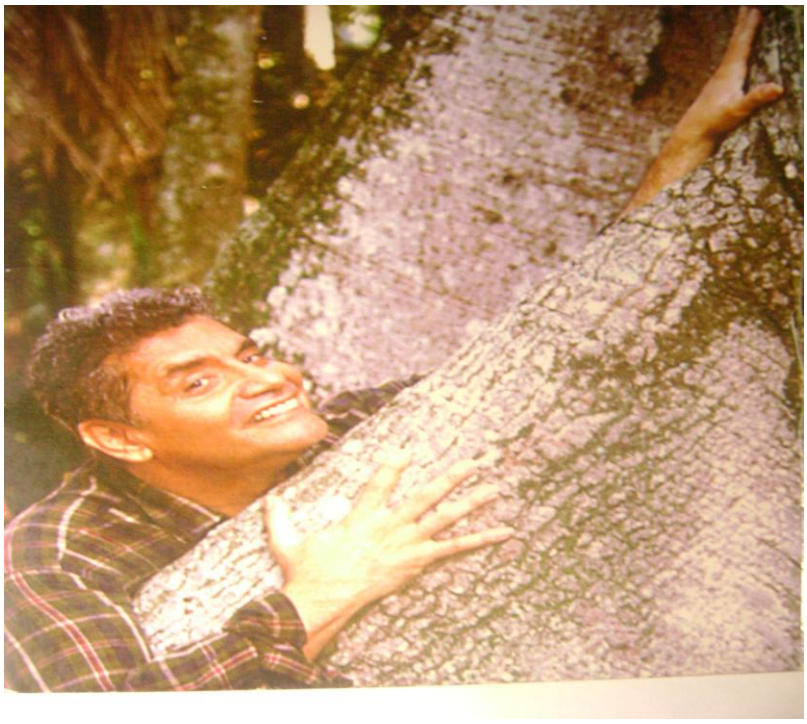
No seu Prefácio à edição brasileira de **O Livro das mutações**, Pinto interpreta os significados do **I Ching** e nos apresenta a história da origem desse livro milenar. Ele demonstra que esse livro tem como principal linha de força a ideia de mudança, de movimento, conseqüência da observação do mundo pelos chineses. Existiria, conforme Pinto,

[12] O poema é uma tradução de Montaigne, que concluiu seu ensaio 'Dos canibais', publicado em 1580, com uma prova de 'inteligência' dos bárbaros do Novo Mundo. Eles não são 'servis' ou 'sem reflexão nem juízo diante dos próprios costumes, afirma o autor "(SOVIK, 2009, p.141)

uma invariabilidade da mutação. O teórico seleciona algumas conjecturas sobre a origem do ideograma I易:

> Segundo alguns autores, o ideograma teria sua origem no desenho de um camaleão, significando movimento (em virtude da agilidade dos lagartos) e mutação (em virtude do mimetismo). A parte superior do ideograma (易) seria o resultante de uma estilização do desenho da cabeça e a parte inferior resultaria do corpo e das pernas do camaleão. Outros autores sustentam que o ideograma em questão teria surgido de uma composição do ideograma de "Sol" na parte superior com o ideograma de "Lua", estilizado na parte inferior. O sentido de 'mutações' se deveria então ao constante movimento aparente do Sol e da Lua no céu. Outros elementos importantes para a elucidação do significado do termo podem ser encontrados nessa hipótese (PINTO, 2006, p.8).

Coincidência ou não, o poeta pareceu operar uma tradução intersemiótica desse ideograma para uma imagem em que ele (o poeta) aparece esgueirando-se sobre o tronco de uma árvore, em foto exibida na contracapa do livro **Lábia**. Com a cabeça levemente erguida, seu rosto volta-se para o percebedor, seu olhar de soslaio atrai o olhar do receptor, seu sorriso está cheio de mistério, suas mãos espalmadas deslizam sobre a superfície rugosa do caule; tem o tórax encostado ao tronco e quase todo o corpo escondido, como uma incógnita. O poeta encenava, zoomorfizando-se em camaleão, como a querer exibir sua pura qualidade mutante:



Além disso, as claves Taoístas podem ser identificadas nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. A presença dos entretítulos, a montagem de fragmentos, as lacunas textuais, chamam o leitor para o interior do texto, pedem sua participação, procuram causar empatia,

buscam o efeito encantatório. À medida que o leitor entra nesse universo, poderá sentir a "energia vital" que emana do signo poético. O artista/poeta funde o percebedor ao percebido, na medida em que este último já conseguira transcender ao "sentimento de qualidade". O grande salto perpetrado por Waly Salomão em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** pareceu aguçar-lhe na captura das puras qualidades do sentir a mudança, a transformação, a mistura, a *hybris*. Por isso, sua arte "é avessa às ideologias e hierarquias que a sociedade lhe impõe" tomando aqui as palavras tão caras a Plaza (2003, p.203). E, por fim, diz sem dizer, cumprindo assim a terceira clave da estética Taoísta e o diz de tal forma nos interstícios lacônicos de uma sintaxe que beira a ilogicidade, e o diz nas reticências de alguns poemas, na incógnita onda gigante, numa interrogação que ocupa apenas o centro de uma página inteira. Pequeno ponto de interrogação, convidando o descanso intrigante para o olhar catártico do percebedor. Interrogação como uma "orelha tomada orelhão para captar a fala arrevesada da rua" (SALOMÃO, 1998, p.87) e acrescente-se, aqui, do mundo. Todos esses elementos são pistas, como signos dispersos, com as quais o poeta vai concedendo ao leitor a possibilidade de entrever essas traduções, contorcionismos poéticos de um poeta cuja mente habitava a fronteira entre oriente e ocidente. Nesses termos, o poeta pareceu estar usando a tradução do **I Ching** para prever o futuro como um eterno retorno, característica da visão oriental que é reverenciada no poema. Plaza (2003, p. 178) já havia ressaltado essa capacidade do **Livro das mutações:**

> Usando o I Ching para prever o futuro, não estamos lidando com mágica, mas calculando a tendência geral de eventos e procurando o melhor meio de acompanhar esta tendência, relacionando o assunto que temos em mente ao ciclo ou ciclos de eventos ao qual o assunto pertence.

O poeta fricciona as linguagens nas fronteiras onde os sistemas de signos se emaranham ao ponto de surgir um terceiro num eterno movimento. É nesse sentido que trabalha a tradução intersemiótica que se dá entre o **I Ching** e a poesia desses dois livros. Mas essa tradução sofre ainda outro tratamento por parte do poeta, quando este, ao friccionar o código poético, ao traduzir formas estéticas da arte cinematográfica para os poemas, principalmente no tocante a montagem de fragmentos, acaba por suscitar na mente do leitor a pura qualidade de mudança, de transformação, de movimento, de mistura, de viagem.

Capítulo 3. Lábia e Tarifa de Embarque: travessias híbridas na poética de Waly Salomão

> "O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas."
>
> Octavio Paz

3.1. Enredando poesia e ciência da cultura

Tecer uma teia de considerações cujos fios se estenderão entre ideias de cultura, de identidades, dos estudos culturais, das culturas híbridas e o signo poético dos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, ambos do poeta Waly Salomão. Este é o objetivo que se pretende alcançar no presente capítulo. A teia como rede de signos deverá ser transparente, flexível e móvel. A princípio, o sujeito que a compõe sabe da heterogeneidade, da diversidade de sua substância. Ele mesmo como ser da linguagem não deixa visível o ponto de partida ou de chegada, às vezes vê (con) fundidas teoria e poesia. Mas, óbvio, escrito como esse tem como objetivo – não só comparar, não só considerar, não só atestar – mas também fundir, juntar, misturar, problematizar. Por isso sente sussurrar, sibilando, na poética salomoniana as vozes das "Culturas híbridas" de Canclini, da "Diáspora" de Hall, da "Cultura y sociedad" de Willians, dos "Documentos de identidade" de Tomaz Tadeu da Silva, dos "Padrões de cultura" de Benedict e de muitas outras vozes. É possível sentir assim uma dinâmica pedagógica da linguagem poética: o poeta "quer" educar para a interculturalidade. A poesia fala aos nossos inconscientes, busca estruturas fixas de pensamento para desconstruir, para libertar. É um jogo, duro jogo de poder.

A poesia, segundo William (2001), é uma área de produção cultural manifesta. Nesses termos, o poema Polinizações Cruzadas (SALOMÃO, 2008, p. 324) é um exemplo que substancia o pensamento cultural de Waly Salomão:

POLINIZAÇÕES CRUZADAS

Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade
coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão
e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito
e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do
refletido.
Imbróglio d'álgebra e jogo de azar.
Fria serenidade e fúria de touro em câmara escura.
Choque de besouro contra a vidraça. Entre.

Procura do ponto de liga alquímica: amálgama de **oral** (reino da
mente veloz em presença, do imediato, das súbitas vozes intervenientes,
do espírito em chamas, do estalo de "Vieira", das
línguas de fogo em reprise do Pentecostes ao vivo?) e de **escrito**
(reino do adiamento, do recalque, do mediato, do procrastinado,
da letra morta *in vitro).*
Entre o ponto e o poroso.
Entre: a coleção **na corda bamba** da ponte pênsil.
Entre: nas brechas em que lacuna vira cesura, cadência e, quem
sabe, ligação.

Este poema é um dos últimos do livro **Lábia** que a presente pesquisa se propõe estudar. Sua forma é dúbia. Está entre a prosa e o poema. Foi escolhido, talvez, porque seja uma síntese do que disse, do que não disse ou do que venha a dizer. A leitura desse poema remete-nos imediatamente a um trecho de Canclini (2008, p.324), quando ele estuda as questões interculturais na cidade de Tijuana, que fica entre o México e os EUA:

> [...] Já que vivem no meio, na "fenda entre dois mundos", já que são "os que não fomos porque não mudamos, os que ainda não chegamos ou não sabemos onde chegar", decidem assumir todas as identidades disponíveis: "Quando me perguntam por minha nacionalidade, ou identidade étnica, não consigo responder com uma palavra, pois minha 'identidade' já possui repertórios múltiplos: sou mexicano, mas também sou chicano e latino-americano. Na fronteira me chamam de 'chilano' ou de 'mexiquillo', na capital, de 'pocho' ou de 'norteño', e, na Europa, de 'sudaca'. Os anglo-saxões me chamam de 'hispanic' ou de 'latinou' e os alemães me confundiram em mais de uma ocasião com turco ou italiano".

Embora estejamos diante de dois territórios com suas respectivas especificidades (de um lado o poético e do outro, o social/geográfico), existem alguns pontos em comum. Embora desenvolvam discursos simbólicos de diferentes níveis, a intenção parece ser a mesma: demonstrar o entrelugar, o ambiente de fusão intercultural, o híbrido. Eles servem de mote ao que será desenvolvido adiante.

Estamos diante de "todas as identidades disponíveis" (ibidem). Talvez fosse melhor falarmos na assunção de todas, ou quase todas, diferenças possíveis. O que temos então é a confissão de um povo, o povo de Tijuana, e de um poeta/artista, Waly Salomão. Ambas, notadamente (in) definidas pela fricção, pelo deslizamento, pelo desencaixe, em suma, pelo hibridismo. Ambos não se veem num território assaz (de) limitado, uno. É o amálgama de várias identidades.

A poesia de Waly Salomão parece caber todos os binarismos fundidos e transfundidos em híbridos da linguagem poética. Tudo conflui e reflui sob novas "formas": teórico/prático; razão/paixão; popular/elite; certo/incerto; oral/escrita. Todos penetram o signo, polinizam-se,

fertilizam-se, cruzam-se. Suas palavras simbolizam a cultura do inclassificável. Vejamos um exemplo claro desse fato nesse mesmo poema. Quem se arriscaria a classificar o signo "entre". É verbo?! É preposição?! Não há identidade fixa, mas movente. Esse estado de movência é algo recorrente nas obras em foco e principalmente no poema analisado aqui. Vários outros elementos o comprovam. O poema não se define no campo da prosa ou do verso. As marcas textuais da prosa, como o hífen dos "versos" 1 (hum) e 10 (dez), friccionam-se com as da poesia. O título do poema, assim como de todos os outros das obras em foco, é escrito em caixa alta, como nos títulos das manchetes de jornais. O que comprova uma outra forma de fricção, a da linguagem jornalística e da linguagem poética. Além disso, no próprio título do poema, o poeta já anuncia uma mistura entre ciência e poesia. O poeta-camaleão[13] quer evidenciar tais jogos e nos convida a entrar nessa zona de tensão constante. É muito oportuno retomar aqui as palavras de Tomás Tadeu da Silva (2009, p.70): "Mais interessantes, entretanto, são os movimentos que conspiram para complicar e subverter a identidade. A teoria cultural contemporânea tem destacado alguns desses movimentos".

Não só a teoria cultural contemporânea, mas também uma parte da poesia contemporânea, e em especial a que estamos estudando, tende a evidenciar aqueles movimentos. O poeta vai desconstruindo os binarismos, usando os signos da lábia e da tarifa, como objeto simbólico do capital. Objetivo similar teve Raymond Williams, ao utilizar-se dos signos das ciências sociais:

> O discurso de Williams vai, ao longo de sua obra, desmontando essa dicotomia entre cultura e civilização e suas oposições correlatas, entre mundo espiritual e material, criatividade e mecanicismo, grande arte e vida ordinária. Sua obra pretende superar as dicotomias estruturantes da oposição da tradição de cultura e sociedade (CEVASCO, 2008, p. 22).

Entretanto, não se deve entender aqui hibridismo, como sinônimo de harmonia. Ele se desenvolve num campo de conflito político-cultural, num dado momento histórico em que "o foco não é mais a conciliação de todos nem a luta por uma cultura em comum, mas as disputas entre as diferentes identidades nacionais, étnicas, sexuais ou regionais." (CEVASCO, 2008, p.2).

O signo poético salomoniano está nessa zona de tensão entre o-que-é, o-que-não-é e o-que-aparenta-ser. Nesse sentido a poesia, como um bem simbólico da cultura, confessa-se nas vozes intervenientes de poetas de diversos tempos e lugares:

---

[13] Entenda-se aqui a expressão poeta-camaleão como uma referência ao caráter mutante e mimético do poeta e de sua poesia

TARIFA DE EMBARQUE

Sou sírio. O que é que te assombra,
Estrangeiro, se o mundo é a pátria em
Que todos vivemos, paridos pelo caos
-Meleagro de Gádara, 100 a.C.

Ao recortar o poema de Meleagro de Gádara, em forma de epigrama, Waly sintetiza com agudeza um daqueles movimentos citados por Tomás Tadeu da Silva: o hibridismo. Reforça esse fato a (con) fusão de vozes imanentes da carga poética do texto. Na verdade, o que se pode interrogar, nesse sentido, é quanto ao emissor da mensagem. Afinal quem está falando? Waly Salomão? Meleagro de Gádara? Nós, leitores? Ou todos falam juntos e ao mesmo tempo? Essa é uma questão que pode ser esclarecida ao aplicarmos algumas categorias e definições sobre a performance, a recepção e a leitura apresentadas por Paul Zumthor (2007, p. 53):

> O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissoluvelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção, mas que manifestam uma vibração fisiológica.{...} O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.

O texto vibra na catarse que Waly fizera ao ler Meleagro de Gádara. A definição de leitura passa a ter, assim, um papel fundamental para o que está sendo afirmado sobre o hibridismo acima exposto. Ainda segundo Paul Zumthor (2007, p. 63):

> {...} porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A compreensão que ela opera é fundamentalmente dialógica; meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daí o "prazer do texto"; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*..

Waly Salomão, no entanto, fora um pouco mais além de sua condição de leitor. Ele pareceu querer que seu leitor também passasse a vibrar com um texto poético com o qual se identificara ao ponto de transcrevê-lo. Isso se deu é claro à medida que o poeta lera antes Meleagro para posteriormente recortar e colar no seu livro trecho de um poema desse poeta grego. Assim, dá-se a citação que, no dizer de Campagnon (1996, p.39), é contato, fricção, corpo a corpo. É o que o mesmo autor descreverá mais adiante como bricolagem: "Bricoleur, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura". O poeta Salomão (con) funde leitura, escrita, citação. Convém transcrever aqui o que pensa Campagnon (1996, p.41) sobre esses processos:

> Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita ler ou

> escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação lingüística.

O sujeito que emite o discurso, apesar de deixar claro sua posição de sujeito e a posição do outro (estrangeiro), interpreta o sentido do humano, da condição humana, profundamente marcada pela diferença, mas também pelo o que há de comum: todos mergulhados no mundo das culturas com o qual se vive um novo nascimento, conforme os contatos com os mais diversos modos de vida e coisas. Assim, Meleagro da Gádara antecipou, de certo modo, o que afirma Ianni (2002, p. 39):

> As sociedades contemporâneas, a despeito de suas diversidades e tensões internas e externas estão articuladas numa sociedade global. Uma sociedade global no sentido de que compreende relações, processos e estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais, ainda que operando de modo desigual e contraditório.

O conjunto de signos desse poema, leva o leitor a crer num tom de quase luta entre duas culturas que tentam se estabelecer. O sírio e o estrangeiro implicitamente encontram-se numa demanda identitária. O sírio tem o outro como o estranho; o estrangeiro tem o sírio como o abjeto, a ponto de lhe causar o assombro. A mesma voz poética que separa é aquela mesma que confessa o processo de hibridização/mistura, de fusão, de caos. Desse modo, a voz do sírio procura também dissolver a discriminação. Nessa mesma esteira, embora de uma forma teórica, Tomaz Tadeu da Silva (2009, p.87) esclarece o papel político do hibridismo:

> O hibridismo, por exemplo, tem sido analisado, sobretudo, em relação com o processo de produção das identidades nacionais, raciais e étnicas. Na perspectiva de teoria cultural contemporânea, o hibridismo – a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças – coloca em cheque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.

A linguagem, e aqui em especial a linguagem poética, que teatraliza um diálogo em forma de poema, logo um objeto artístico cujo poder simbólico ocupa um lugar no mundo da cultura, requer um tratamento diferenciado, já que um signo representa algo diferente a outros objetos de referências. Porém, a interação das representações nasce da fricção entre os seres. Ora, assim posta, a voz do sírio é parte de, se não de uma interlocução, pelo menos de um contado, de uma relação social. São dois seres que se friccionam, duas atitudes socialmente construídas. Duas culturas diferentes debateram-se, chocaram-se. A consequência disso está na resposta do sírio, iniciada pelo verbo *ser* cuja importância já fora destacada por Michel Foucault (2000, p.131):

> A essência inteira da linguagem se concentra nessa palavra singular. Sem ela tudo teria permanecido silencioso, e os homens, como alguns animais, poderiam certamente fazer uso de sua voz, mas nenhum desses gritos lançados na floresta jamais teria articulado a grande cadeia da linguagem.

Os dois poemas foram escolhidos corroboram a estreita relação entre os dois livros de Waly Salomão: **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Um e outro poema referenciam o tema do hibridismo. O primeiro o faz de forma mais "individualizante"; o segundo, mais coletivamente. Desse modo, são poemas balizadores da questão em debate.

Segue a transcrição de outro poema que compõe o livro **Tarifa de Embarque** e que também servirá de bússola e ilustração às questões referentes às ideias de cultura:

MASCARADO AVANÇO

Ela desinfla o mal-estar
na civilização.
Ela prescinde da felicidade
Dos bem postos na vida.
Quanto mais na lida diária
o T*edium Vitae* preside
tanto mais
eu e ela nos fundimos extáticos,
crentes da seita dos dervirxes girantes.
Eu, com ansiosa solicitude,
agarro qualquer bóia
-destroço seja ou jóia-
e comando o lupanar do lumpesinato da ilusão.
E. ela, que papel cumpre
Ela imprime descomunal animação
À falange
das minhas máscaras

Depois de um olhar cuidadoso sobre o título do texto, pode-se perceber que ele movimenta-se no campo das ambiguidades semânticas envolvidas pelo conjunto discursivo. "Mascarado", adjetivo que é também um particípio; "avanço", um substantivo que é também um verbo. Ação e passividade fundem-se quase invisíveis. Instaura-se assim um jogo movediço de significados. Ora um avança, mascarando-se ou sendo mascarado por algo ou por alguém. Ora é um avanço que é mascarado por alguém ou se mascara. Estamos diante de significados deslizantes, escorregadios, fluidos, numa sintaxe aparentemente fixa como um corpo aparentemente o é.

O poema em foco traz à baila algumas questões desenvolvidas por teóricos dos estudos culturais tal como Terry Eagleton e Dennys Cuche. A princípio, serão situadas três variantes de cultura presentes nesse e em outros poemas do livro **Tarifa de Embarque**. Assim se refere Eagleton (2005, p.29) a respeito delas: "Três variantes importantes da palavra

cultura é a crítica capitalista, e a segunda um estreitamento e, concomitante, uma pluralização da noção a um modo de vida total, a terceira é a sua gradual especialização às artes”

Entretanto, aqueles três sentidos “não são facilmente separáveis” (EAGLETON, 2005, p.37). E certamente também não o são na poética salomoniana, haja vista a presença constante de um barroquismo, de um romantismo revisitado sob os signos do pós-moderno e tornados novos e tensamente dialéticos. Se por um lado há uma crítica ao capital (“Ela prescinde da felicidade dos bem postos na vida”) do outro flerta, insinua-se, amalgama-se por vezes às novas tecnologias como revela o poema “CASULO, CASAMATA DE OBUSES” (SALOMÃO, 1998, p.33). Nesse poema, Waly Salomão monta uma equação metafórica ao pôr lado a lado, quase fundidas, poesia e tecnologias bélicas: “Poesia=máquina de guerra”; “Poesia=casulo, casamata de obuses”. Mais que isso, a poesia como arte, como artefato cultural, é reveladora de um presente e seus objetos beligerantes muito bem atualizados pela indústria da guerra, e porque não dizer cultura da guerra, muitas vezes imposta aos povos pela indústria cultural, principalmente estadunidense. É como se o poeta nos dissesse que a poesia precisa ocupar esses espaços de poder. Assim arte e modos de vida se misturam, se confundem, remetendo, ao mesmo tempo, a questões políticas, econômicas e sociais.

Vale retomar aqui, o poema inicial para ampliar essas reflexões. Nele, há instigante repetição da palavra “máscara” que aparece no título imbricada no particípio passado e pluralizada no último verso. O poeta avança, mascarando-se com os próprios elementos com os quais mantém contato e com cujas características se mistura. “Ela”, a poesia, como a cultura, dá vida às várias identidades do poeta/homem. Máscaras/identidades estão fora e dentro dele, são id e são ego, são parte da natureza porque dela se originam. O texto de Terry Eagleton (2005, p.12) avança nesse sentido:

> A natureza mesma produz os meios de sua própria transcendência, mais ou menos como o ‘suplemento’ de Derrida já está contido em qualquer coisa que complemente. [...] Se a natureza é sempre de alguma forma cultura, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos de trabalho.

No livro **Tarifa de Embarque**, há um conjunto de contradições que confluem na sucessão de poemas: cultura/civilização; natureza/cultura; essencialismo/não-essencialismo; universalismo/particularismo. Esses binarismos engolfam-se e dissolvem-se naquele que confessa ter feito tudo ao contrário, ser todo convulsivo, “Cafarnaum de vielas e becos sem saída” (SALOMÃO, 2000, p.30).

Tarifa de Embarque é um título que já nos apresenta a ideia de viagens. Talvez o poeta esteja empreendendo uma viagem intercultural em busca de um si mesmo humano,

aberto e ilimitado, entregue às possibilidades do contato, das diferenças e das identidades. Desse modo poderíamos aproximar os poemas desse livro aos estudos culturais de Franz Boas para o qual, segundo Dennys Cuche (2002, p.45):

> Cada cultura é dotada de um "estilo" particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também das artes, mas não apenas desta maneira. Este, "estilo", este "espírito" próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos.

Tarifa de Embarque reflete uma grande solidariedade do poeta para com outras culturas, sua compreensão de um pertencimento a uma nação pluriétnica. Apesar de não ser um antropólogo ou um sociólogo, o poeta evidencia representações simbólicas do homem e da sociedade. Estas representações deixam transparecer o que disse Dennys Cuche (2002, p.90), sobre os ensinamentos culturalistas: "Não é mais possível hoje ignorar que existem outras maneiras de viver e de pensar e que elas não são a manifestação de qualquer arcaísmo ou menos ainda de 'selvagem' ou 'barbárie".

Lábia e **Tarifa de Embarque** são artefatos culturais produzidos por um artista, o poeta. O leitor deve buscar as pontes de significação que possam ligar um ao outro. O primeiro remete, logo pelo título, a uma viagem metalingüística: o poeta-camaleão fala de sua própria produção poética e da condição do poeta. No segundo, prevalece o sentido de viagem como metáfora, a começar pelo próprio título que figura toda uma cena referente a deslocamento. O poeta e sua poesia se deslocaram por muitos lugares ao longo do desenvolvimento da humanidade. Do poeta sem território, expulso da pólis, ao poeta multiterritorializado do século XXI, ele esteve sempre se deslocando. Durante esses trânsitos, ele/homem sempre fora um ser social, pertencente ao seu tempo e como tal o vivencia, interagindo com diferentes criaturas e territórios. Sobre semelhante experimentação assim se reporta Haesbaert (2005, p.6783):

> A existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma multiterritorialidade.

Talvez numa tentativa de compreender seu tempo e espaço, através de sua poesia como tessitura do seu próprio território rede, o poeta parte numa viagem que nos apresenta muito caótica, que o leva e leva o leitor a muitos lugares, a múltiplos territórios. Nessa viagem, transita por espaços tão distantes e tão próximos, como revelam os versos do poema

"CÂNTICOS DOS CÂNTICOS DE SALOMÃO" (SALOMÃO, 2000, p.9) do qual destacamos os versos seguintes:

{...}

Sou a sede de um rio corrente caçando o SAL do oceano ardente

SENEGAL
MADAGASCAR
HONGKONG
MÁLAGA
RIO DE JANEIRO
VALPARAÍSO
WALY SALUT AU MONDE
-Imã 1985

Reforçam essa ideia de trânsito, de viagem, de contatos as imbricações morfossemânticas e ambiguidade gráfico-fônica desses versos: NADA ABARCO NADA APERTO./TUDO APERTO E NADA ABARCO. É possível notar como o poeta sutilmente sugere aquelas ideias, através, mais uma vez, de palavras ambíguas. "NADA" tanto pode ser visto como um pronome quanto como o imperativo afirmativo do verbo "nadar"; "ABARCO'' contém, por seu turno, a palavra "barco" que tem forte poder semântico não só no poema, mas no conjunto dos livros em foco.

Além de percorrer aquelas longas distâncias, o poeta transita também por seu território plural que compreende sua "cidade natal", os bairros, a loja Samira, as ruas da infância, habitadas por criaturas como loucos, parteiras, ternos de rei, esmolés. Provam isso os versos do poema JANELA DE MARINETTI:

JANELA DE MARINETTE

Para Jorge Salomão
1
cidade dura e arreganhada para o sol
como uma posta de carne curtida no sal –
onde na rua do Maracujá adolesci
e, louco, sorvia a vida a talagadas de cachaça
de alambique.
Graveto-do-cão pitu luar do sertão.
uma ponte corta um rio de fazer contas.
arco e flecha de sultão das matas
mira certeiro as ventas do dragão lá na lua.
uma seta e um nome tupi de cidade em uma placa
- é, é, jequi, cesto oblongo de cipó pra pegar peixe n`água, é,é –
e a rua de paralelepípedo e a rua de chão batido
e outra rua metade paralelepípedo metade chão batido
lembra jurema pé de joá cacto mandacaru.
fruta de palma perde os espinhos
mergulhada dentro da bacia cheia de areia.
bolo de puba umburana flor de sisal.
cidade dura e arreganhada para o sol
como uma posta de carne curtida no sal,

meu museu do inconsciente
é um prédio mais duro de roer
mais arreganhado para o sol
mais curtido nas salinas do canal lacrimal.

2
o anúncio ditava:
..."a farmácia estreita da rua larga"...
abro
minha caixa de amor e ódio
abuso
da enumeração evocativa,
desando a disparar:
rua Alves pereira...
rua Apolinário peleteiro...
rua do cochicho...
distingo bem o caroço duro de umbu chupado
da bostica, da bustiquinha redondinha
que nem biscoitinho de goma
que a cabra da caatinga fabrica.
de pouco vale agora essa sabença.
o chão e tudo é só paisagem calcinada
e tela deserta e miragem e cena envidraçada.
janela de marinette
sem vista panorâmica
me lixo pro louvre da vitória de samotrácia
apois aposto na corrida futurista da preá
pego carona na rasante do urubu
diviso lajedo molhado espelhando umbuzeiro gravatá.
um aleijado esmola e merca rolete de cana
três araras dois micos uma jibóia enrodilhada.
uma velha choraminga e mói dez tostões de erva
mais cinco mil-réis de semente de urucum.
jegues carregados de panacuns.
pau-ferro rolimã curral dos bois.
(....)
Cidade-sol.
Heliópolis,
Baalbeck
da minha infância desterrada.
(SALOMÃO, 2000, p.24)

O poema acima exposto apresenta um tom épico e descritivo. Aparece descrita uma cidade, Jequié, e narra-se breves acontecimentos que marcaram a memória do poeta. Podemos fazer ecoar aqui as palavras de Bosi (1977, p.152): "{...} o movimento do texto visa ao reencontro do homem adulto com o mundo mágico da criança nordestina em comunidades ainda marginais ao processo de modernização do Brasil."

Waly narra principalmente seu trânsito, sua partida de um ambiente marcado entre o rural e o urbano. Uma cidade ainda com fortes características rurais como as manifestações da cultura popular, o método de concepção, as formas rudimentares de comércio, a presença de animais típicos da região, a convulsão da natureza, vista tão de perto pelas imagens apresentadas pelo poema, assim como a relação que o poeta mantinha com os vegetais de sua

região. A urbe apresenta-se, então, ambígua, suas ruas são uma mescla de chão batido e calçamento. O poeta deixa transparecer certa *saudade de tempos que parecem mais humanos* (BOSI, 1977, p.153). Ainda era possível ver-se como um produto era fabricado, já que ele distinguia muito bem o esterco da cabra e o caroço de umbu chupado, como galhofeiramente cita no poema. Nesse sentido, vemos a presença de alimentos como o fruto da palma, o bolo de puba, o biscoito de goma, a carne do sol, produtos típicos da região. Todos esses elementos nos levam a crer num quase ritual de passagem de uma cultura, num sentido mais material, para aquela cultura com sentido abstrato, tendo em vista que, além de habitar uma cidade que era um misto de urbano e rural, o poeta dirigia-se para a capital da Bahia, Salvador. E mais, o poeta desconstrói aquela ideia de arte como produto da alta cultura ao afirmar que se lixa para o louvre da vitória de samotrácia. Note-se que o poeta desdenha, não a obra de arte de *per si*, mas o lugar de memória (museu do Louvre) que cria uma aura em torno dela e a põe como elemento único e em destaque da cultura elitizada, que buscou sempre cristalizar seu poder, utilizando-se dos elementos da cultura, como afirma Canclini, ao analisar o papel dos museus espalhados pelo Mundo. Em contrapartida, o poeta escolhe a corrida futurista do preá como palavra/objeto/criatura que é parte de sua história e que é, portanto, tocada pela poesia. Octávio Paz (1982, p.26), assim se refere sobre essa possibilidade mágica: "{...} o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador". A intensidade e multiplicidade de imagens que emanam desse poema dizem desse ritmo perpetuamente criador. Criar imagens, propor imagens, fazer imagens metaforicamente sobrepostas, híbridas, como quando transforma a cidade-sol em outras cidades. Assim, o menino que olhava as imagens de revistas na loja do pai sírio, agora as monta num belo painel poético, sua segunda existência, das muitas que ele terá.

O poeta Waly Salomão elabora os dois livros aqui em estudo, passando constantemente pela temática do hibridismo e o faz com muita perícia estética. Sendo assim, precisa-se ter sempre em vista que estamos tratando de linguagem poética, cujo elemento principal é a palavra. O signo é algo ideologizado. Ele é articulado por um sujeito historicamente construído. Assim é o poeta, alguém que produz um objeto artístico; alguém que pertence ao mundo da arte; um ser cuja razão e a inspiração produziu os poemas; criador cuja coragem sobrevive às vicissitudes de um tempo cheio de incongruências e descaso para com ele e sua poesia. O tema da produção poética foi muito bem analisado por Antonio Brasileiro (2002, p. 78):

> {...} mas há também o outro lado da moeda: a coragem do autor. Falar-se em arte da linguagem não implica um desmerecimento da "linguagem", dedo que aponta: pelo contrário, enaltece-se este meio dado ao homem para a compreensão do mundo. Ser homem, dir-se-á, é ter linguagem. Os percalços da linguagem poética – som e sentido-, tão grandes quando contrapostos a outras artes, não são senão a prova dessa luta do homem a construir-se. Ter linguagem é, na verdade, ser linguagem. Daí a excelência do ato poético: a mais elaborada forma de linguagem quer-se elaborada da forma mais perfeita.

Estamos falando de vários poemas de um mesmo poeta. São poemas forjados por um sujeito e sua posição, imersos no final do século XX. Esse tempo corresponde ao ápice da desregulamentação dos mercados nacionais, aos sucessivos frenesis nas bolsas de valores, a expansão do neoliberalismo, ao dinamismo das mídias digitais, às economias fragilizadas de muitos países da América Latina, a um esboçar de reações políticas da nova esquerda, a um Brasil privatizado e mergulhado numa divida astronômica com o FMI, ao avanço dos EUA sobre o Oriente Médio, à construção de um estado-mundo, ao avanço dos estudos culturais e da importância da cultura, aos corpos biocibernéticos e à estética da remixabilidade. Devido a essa complexa convergência de fatos de ordem vária, o hibridismo atinge pontos elevados. Santaella (2007, p.128), nos apresenta uma interpretação bastante lúcida sobre essas relações culturais e o nosso tempo:

> Embora cada tipo de formação cultural tenha traços específicos, quando surge uma formação cultural nova, ela não leva a anterior ao desaparecimento. Pelo contrário, elas se mesclam, interpenetram-se. A cultura escrita não levou a oral ao desaparecimento, a cultura das mídias não levou a cultura de massas ao desaparecimento, as novas tecnologias da inteligência não diminuem a importância das precedentes, a escrita e a imprensa. Pelo contrário, a internet depende da escrita, ao passo que o inverso não é verdadeiro. Assim, todas as formas de cultura, desde a cultura oral até a cibercultura hoje coexistem, convivem e sincronizam-se na constituição de uma trama cultural hipercomplexa e híbrida.

A estrutura de pensamento do poeta está banhada pela complexidade de seu tempo e dela emerge o signo poético. Ele é parte desse mercado cultural na América Latina. Seu livro além de ser um objeto artístico, foi reproduzido em várias tiragens e comprado numa livraria, para um consumo crítico num circuito comercial também muito complexo. Seu objeto viaja nesse circuito e pertence a essa cultura e sociedade. Dessa forma: "Quanto mais desenvolvido é o nível de cultura cuja arte estamos examinando, mais complexa é a rede de relações e mais obscuro o background social em que elas se inscrevem"(HAUSER, 1998, p.23)

Por isso, apenas uma ferramenta não é suficiente para analisar a poética salomoniana. Por ser multidisciplinar e interdisciplinar, já que híbrida, há que se recorrer aos Estudos Culturais e seus aportes para tentar mergulhar em seus muitos sentidos. O poeta parte para uma viagem (in) certa. O poeta lança redes a tantas direções possíveis para fisgar tanto quantos binarismos existam nas culturas. Ao fisgá-los vai desconstruindo e construindo nova

rede de palavras. Essa nova rede, muitas vezes, é o resultado da mistura do discurso subalterno ao discurso da elite. Talvez o poeta tenha sentido sentimento similar ao do chefe dos índios Digger, descrito por Benedict (1980, p.22), ao narrar suas tradições metaforizadas no vaso da vida e a perda dela:

> O nosso vaso quebrou-se. Aquilo que tinha atribuído significado à vida do seu povo, os rituais domésticos de tomarem os alimentos, as obrigações do sistema econômico, a sucessão das cerimônias nas aldeias, o estado de possessos na dança do urso, os padrões do bem e do mal – tudo desaparecera, e com isso a forma e o significado da sua vida. O velho continuava vigoroso e continuava a ser quem orientava as relações dos seus com os brancos. Não queria ele dizer, com aquele modo de se exprimir, que se trata de qualquer coisa como a extinção de seu povo. Mas no seu espírito havia como que a consciência da perda de qualquer coisa que tinha o valor igual ao da própria vida.

No entanto, a percepção das mudanças das tradições não significou para o poeta o fim das mesmas, mas a possibilidade de recomposição, de adaptação, de cruzamento, de reajuste à nova condição do poeta e da poesia na pós-modernidade. É possível que os movimentos migratórios do avô do poeta, do pai do poeta da Síria para o Brasil e das próprias viagens empreendidas por ele tenham impactado simbolicamente na sua formação cultural ao ponto de lhe despertar o desejo de recompor os vasos. Quiçá a atitude de olhar as imagens da Síria no interior da loja do pai tenha interferido em sua "identidade brasileira". São conjecturas que podem nos levar a crer na necessidade dessa linguagem poética ir recompondo por meio de remixagem, colagens, citações, hibridismos. Talvez tantos contatos facilitados pelas viagens mundo a fora tenha-lhe suscitado o desencaixe de padrões, até de sua própria língua, como acontece no último verso do poema "Cânticos dos cânticos de Salomão": "WALY SALUT AU MOND". Esse poema, vale frisar, é uma síntese de tantas viagens desse sujeito poético, desse *viajante pós-moderno*. Viagens estas que, embora imaginárias, se deram desde a infância do poeta quando ele olhava as revistas na loja do pai Sírio. Sobre os viajantes pós-modernos, Guacira (2010, p. 204), faz uma caracterização muito pertinente:

> Viagens são, geralmente, associadas a trânsito, movimento, turismo, e também sugerem migração, evasão, fuga, exílio. [...] Enquanto realiza essa viagem exterior, o herói, tradicionalmente, empreende também uma espécie de viagem interior, descobrindo-se e formando seu caráter e sua consciência. [...] O fato é que, de um modo ou de outro, ao se deslocarem, os sujeitos se transformam.

É necessário captar e reafirmar uma possível função dessas viagens híbridas salomonianas. A leitura desses poemas causa um estremecimento na mentalidade do leitor à medida que se choca com os padrões homogeneizantes impostos pelo poder econômico neoliberal sobre os povos do mundo. Sabemos a contínua interferência que tiveram as idéias econômicas uniformizadoras na política e na economia brasileira, sobretudo nos anos em que

foram produzidos esses dois livros de Waly Salomão. O poeta apresenta essas ideias emaranhadas na zona de tensão, onde habitam as forças em disputa e de onde surgem as formas híbridas. Essa zona é a linguagem poética potencializada pelo signo da mistura, do encontro. Intencionalmente ou não, a poética salomoniana desconstrói a colonização do futuro quando rompe com tantos binarismos, instaurando os hibridismos. Cunha (2009, p.35) nos diz que:

> {...} a expressão colonização do futuro, não é causal, não deve passar despercebida se acreditamos, como propõe, por exemplo, Homi Bhabha e Stuart Hall, que o modelo colonial será sempre, em primeiro lugar, um modelo de dominação e subjugação do outro que implica o aprisionamento em uma lógica binária, articulada a oposições centrais no pensamento ocidental: natureza/cultura; dominador/dominado; interno/externo; homem/mulher.

Mas como se dá essa desconstrução em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**? Esse é um questionamento cuja resposta encontra-se sob duas formas que têm apenas uma função. A primeira forma é o próprio hibridismo; a segunda, a reiteração performática desse hibridismo com novas e inusitadas significações. A impressão que se tem é que o poeta busca jogar com as mesmas "armas" da indústria cultural e da elite, embora com propósitos bem diferentes. Exemplo disso é como ele apresenta o hibridismo entre arte e mercadoria no poema:

REMIX "*SÉCULO VINTE*"

Armar um tabuleiro
de *Palavras-Suvenirs*
Apanhe e leve algumas palavras como
Souvenirs.
Faça você mesmo seu microtabuleiro
Enquanto jogo lingüístico.
BABILAQUE
POP
CHINFRA
TROPICÁLIA
PARANGOLÉ
BEATNICK
VIETCONG
BOLCHEVIQUE
.....
(SALOMÃO, 2000, p. 68)

É possível perceber a estreita relação semântica da palavra como mercadoria representativa da memória, na justaposição "Palavras-Suvenirs" e também na ideia de comercialização transmitida pela palavra "tabuleiro". Outro elemento importante, revelador daquele hibridismo, é a própria dicção do poema. A impressão fônica que se tem é de se estar ouvindo a voz de um vendedor ambulante, num daqueles agitados centros comerciais das

metrópoles brasileiras. Empilha, então, palavras que ora representam coisas, ora movimentos culturais, históricos, grupos políticos etc., como se todos eles fizessem parte daquele tabuleiro, como mercadorias atritadas no todo do tabuleiro cultural. O título do poema constitui a síntese desse processo cultural que atingiu seu ápice no século XX. Assim advertiu Santaella (2007, p. 269), sobre esse fenômeno: "Todas as práticas de *remix* têm suas bases na hibridização cultural, que é a grande tônica do presente".

Waly Salomão vai encerrando seu livro de poemas **Lábia** com as palavras seguintes:

> {...} estou sempre voraz atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há interpretação finalista do mundo. Estou sempre em movimento, buscando novas significações, novas florestas de sinais. Eu acho que é assim que o homem tem que ser.

São palavras muito oportunas para os estudos desta pesquisa. Mais adiante, serão decifrados alguns significados desse recorte. Por enquanto, é suficiente se apegar a um fio condutor, como Perseu, ao achar-se no labirinto, segura o fio de Ariadne; ou servir-se dos fios oferecidos, principalmente, por Adorno e seu texto "A indústria cultural" e por aqueles tecidos por Clifor Geertz em "A interpretação da cultura". Do primeiro, extrai-se a antítese; do segundo, o preciso conceito de cultura. Ambos conduzem às seguintes assertivas: a poesia salomoniana é uma semiose cultural; a poesia salomoniana é engenho poético contemporâneo.

Entender o texto de Adorno ajuda-nos a perceber a poética salomoniana como antítese à indústria cultural. A primeira delas está na atitude de ambos. Enquanto a indústria cultural apresenta seus objetos como se fossem objetos de arte, a indústria poética salomoniana é a própria arte literária em ação, em combate. Talvez esta seja a contradição mais geral. A segunda estaria na produção do espírito. A indústria cultural quer insuflar na (in) consciência dos consumidores "a voz do seu senhor" (ADORNO, 1986, p.93). Isso significa que ela quer embotar os sentidos, escravizar a consciência, uniformizar a cultura, fabricar o assentimento, orientando, assim, as consciências dos consumidores para o conformismo às formas de cultura e identificação por ela impostos.

Se "começamos com o equipamento natural para viver milhares de espécies de vidas" (GEERTZ, 1989, p.33), a indústria cultural acaba por querer determinar algumas formas de vida que temos que viver. Em direção oposta, dispara a indústria poética salomoniana. Ele é taxativo ao afirmar que "criar é se desacostumar ao fado fixo" (SALOMÃO, 1998, p.46). Buscar novas significações nessa floresta de sinais, certamente também produzidos pela indústria cultural, é uma atitude de constante rompimento, de constante subversão dos signos, de constante saturação do velho espírito esclerosado da indústria cultural.

A poética de Waly Salomão opunha-se àquela atitude esclerosada da indústria cultural que faz lembrar as imposições dos "conceitos iluministas de natureza humana", cuja imagem proclamava-se como "constante, independente de tempo, lugar e circunstância" (GEERTZ, 1989, p.26). O *consensus gentium* implícito às ações da indústria cultural não combinam com a poética salomoniana. O próprio poeta afirma: "porque não sou uno, monolítico, inteiriço"; "Sou volátil, diáfano, evasivo" (SALOMÃO, 1998, p.63); "já não habita em mim nenhuma utopia" (op. cit. p.49).

Entretanto, como poeta e como político da cultura, Waly Salomão "não subestimou a indústria cultural" (ADORNO, 1986, p.93). Buscou, certamente, entendê-la e, concomitante a essa sensibilidade, reforçou o que se poderia chamar de uma indústria da poesia, uma indústria[14] da leitura, uma indústria da inserção da diversidade, principalmente no circuito carnavalesco soteropolitano. O que interessa nesse trabalho é principalmente a primeira, embora haja forte ligação entre todas elas. Assim, o fio desse novelo vai se desenrolando. Às vezes foge. Não é fácil segurá-lo para se assegurar dos rumos nesse labirinto de ondas poéticas prismáticas. Um dos rumos seguramente está na crença de que Waly não se isolou numa torre de marfim. Foi, sobretudo, um intelectual orgânico, um poeta orgânico, participativo, já que era preciso conhecer as estratégias e táticas utilizadas pela indústria cultural. Dessa forma seria tão ou mais engenhoso que ela.

A indústria poética salomoniana traz de chofre, no seu bojo, a verdadeira vida contemporânea, banhada por tantos mares que vão banhando os "homens como artefatos culturais" (GEERTZ, 1989, p.37). Esse contato faz o leitor sentir a liberdade consciente dessa poesia que se põe em franco combate ao consumismo, ao consentimento, brandindo a força do tumulto e da explosão, buscando valer-se daqueles "jogos semióticos muito engenhosos" (SANTAELA, p. 384). Ele instiga o leitor a absorver o mundo, lendo os poemas na profundidade dos cortes desse "lastro pesado" (SALOMÃO, 1998, p. 78) e na multiplicidade das colagens. "Recortar e colar" (COMPAGNON, 1996, p.12), sob o signo da criatividade, dínamo do seu fazer poético, são ações simultâneas e, aparentemente, caóticas.

A indústria poética salomoniana é, portanto, lugar da independência, da libertação do leitor/consumidor que absorve, que sente, que vivencia a própria cultura/culturas como semiose poética. Vale lembrar aqui que "a poesia é uma cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal" (SANTAELA, 2007, p.384). Talvez por esse motivo, Waly Salomão consiga condensar tanta diversidade, tanto pluralismo. Condensar não no sentido de

[14] O termo indústria é aqui tomado no sentido de engenho, criação, inteligência.

uniformizar, unificar, mas no sentido de sintetizar o que “os homens são, acima de todas as outras coisas, é variado” (GEERTZ, 1989, p.37), já que “No seu âmago estão embutidas substâncias dissolúveis/precipitações de alheias identidades oscilantes/capacidade de captar/esculpir/fundir/montar/moldar”(SALOMÃO, 2000, p.53).

Há um relato bastante lúcido feito por Francisco Alambert (2007, p. 410), com respeito ao significado da arte como mercadoria. Nesse pequeno texto, o teórico faz um resumo do papel da arte, partindo da Antiguidade Clássica até chegar à idade contemporânea. Destaca-se aqui o seguinte trecho: “Na sociedade contemporânea, a arte (autônoma e sem aura), deixou de ser apenas uma mercadoria tradicional, de compra e venda, e tornou-se ela mesma uma força produtiva para a reprodução do capital – tecnicamente administrada para este fim”.

Esse é um fato comprobatório de que o discurso poético, por ser um artefato, compreende, assim como a palavra cultura, *uma tensão de fazer e ser feito*. Assim a ideia de cultura na poética salomoniana é a de mistura, notadamente, explicitada pelos múltiplos hibridismos. Encontramos circulando nessa poética, dando-lhe substância, as ideias de cultura propostas por Herder e Raymond Williams, respectivamente, o pluralismo das culturas e a plena participação dos oprimidos. São versões, portanto, pré-modernas e pós-modernas de culturas que estão representadas nos poemas salomonianos.

Será explicitado aqui um dos hibridismos recorrentes na obra salomoniana. Cultura de elite e cultura popular nele se misturam. Boa parte dos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** tem no seu interior, no conjunto dos signos, uma constante fusão desse binarismo. Salomão opera inversamente ao que pratica a indústria cultural como explicita Hall (2008, p.238):

> A indústria cultural tem de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representa; e pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial.

Essa operação inversa, ou seja, uma desconstrução de uma cultura do dominador aparece sob várias nuances nos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Além do hibridismo, ela aparece, ora pela assunção da religião afro-indígena, ora pela composição de títulos de poemas, ora pela imbricação de linguagens como é o caso do poema CÁTEDRA DE LITERATURA COMPARADA (SALOMÃO, 1998, p.57) em que o poeta passa da linguagem recortada de outros poetas, entre eles Drummond, para uma linguagem oral-popular:

CÁTEDRA DE LITERATURA COMPARADA

E como eu palmilhasse tesudamente
(sento-lhe a vara e a chula língua afiada,
(Salpico-lhe saliva, baba, porra)
A estrada pedregosa do mamilo
e pentelhuda do monte de Vênus...

É o próprio Waly Salomão (2003, p.02), quem explicita essa sua postura em uma entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda. Assim se pronuncia o poeta ao ser questionado sobre o livro e a diversidade cultural:

> No respeito a todos os falares, por exemplo. Não podemos ter um falar único regido por leis gramaticais rígidas. Na Bahia, muitas vezes eu parava e ficava ouvindo um camelô e uma mulher falarem na Ladeira de São Bento. Ficava horas absorvendo aquela verve. Eu detesto é salazarismo, galinha verde de Plínio Salgado, fascismo, generalíssimo Franco. É evidente que você pode ver percepções inusitadas em pessoas carentes da "sabença" oficial. Não perceber isso é agir como no leito de Procusto, onde ou você corta a cabeça ou corta o pé porque ele é curto, não cabe o corpo todo. Temos que fazer o corpo inteiro da cultura esplender.

É possível captar no discurso do poeta a presença implícita e paradoxal de uma hierarquia social. Quando o poeta põe-se a absorver, está numa posição diferenciada daquela que é absorvida. Ele descarta logo de início a tese minimalista de cultura em que “a única verdadeira cultura seria a cultura das elites sociais” (CUCHE, 2002, p.148) tampouco adere à tese maximalista, àquela visão mítica da cultura popular. Embora não possa afirmar que o poeta tenha lido essas teses e muito menos que os estudos de Cuche foram direcionados para o discurso salomoniano, pode-se dizer que o pensamento de Cuche é bem semelhante à ideia de Waly Salomão. Assim se reporta o teórico: “A realidade é bem mais complexa do que é apresentado por essas duas teses extremas” (CUCHE, 2002, p.148).

Há nesse trecho da entrevista um evidente posicionamento ideológico do poeta. Põe no caldeirão da mistura a “cultura dominada” e a “cultura dominante”, ao afirmar que temos que *fazer o corpo inteiro da cultura esplender*. Ao citar o mito de Procusto, ele nega aquela velha exclusão da cultura popular. Considera-a parte desse todo, tão importante quanto as outras partes. O poeta revela o desejo de fazer a fala e as coisas reverberarem em confluência com a dita “cultura de elite”. Em um de seus textos, Matos (1987, p.20), posiciona-se sobre a cultura popular e os criadores da seguinte forma:

> {...} não existem diferenças de **essência,** mas de **níveis** em um e outro tipo de produção, já que possuem, de modo análogo, o que no escritor, seja qual for a sua tradição, é semelhante: a sua capacidade de criar formas significativas, criadoras e reveladoras da existência humana.

Nessa mesma esteira, ao tratar da relação existente entre indústria, democracia, classe, arte e cultura, entre os séculos XVIII e XIX, Raymond Williams (2001, p. 41), compõe uma descrição do artista romântico. Essa descrição pode nos servir como analogia ao papel do poeta pós-moderno Waly Salomão, claro, resguardadas as devidas posições de sujeito/artista de cada época:

> Entretanto, como una espécie de seguro contra los vestígios de La disociación, tal vez sea útil acordarnos de que Wordsworth escribió panfletos políticos, que Blake era amigo de Tom Paine y fue juzgado por sedición, que Coleridge escribió periodismo político y filosofia social, que Shelley, además de hacer esto, repartia panfletos em lãs calles, que Southey fue um comentarista político permanente, que Bayron habló sobre los distúrbios estructurales y murió como voluntario em uma guerra política; y, además, como seguramente debe resultar obvio por La poesia de todos los mencionados, que estas actividades no fueron ni marginales ni ocasionales, sino que estaban esencialmente relacionadas com una gran parte de La experiência a partir de la cual se hacía esa misma poesía.

Essas atitudes dos poetas, imersos nas tragédias de sua época, ajudam-nos a compreender o papel que a cultura ou as culturas ocupam na obra de Waly Salomão e como a poesia desse poeta põe-nos em relação com as questões culturais, que avançaram bastante a partir da segunda metade do século XX. Assim, a análise dos poemas de Waly Salomão, sobretudo aqueles de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, revela questões de identidade, interculturalismo e inserção do popular, assuntos estes que estão presentes no âmbito dos estudos culturais.

O conteúdo expresso pelos poemas salomonianos é a própria semiose de muitos aspectos dos Estudos Culturais, em particular, no que tange àquela "virada lingüística" proposta por Hall que, embora não se reporte a esse poeta, tem com sua obra uma forte ligação, ou seja, apresentação de características como: descentramento, transgressão, tensão.

Santaella (2007, p.130) é clara quando fala do espírito dessas décadas. A autora ao tratar dos anos 60 e 80, da cultura pop e do pós-moderno, assim se reporta sobre a questão cultural:

> Esses debates sinalizam o crescimento da complexidade cultural e do relevo cada vez maior da cultura na vida social. Essa complexidade foi crescendo à medida mesma que foram crescendo as mídias e a circulação social dos signos que por elas transitam, o que gera justamente a enorme concentração, densidade e extensão inconsútil e abrangente da produção simbólica atual e intensifica o fluxo veloz de signos, textos, imagens, sons que configuram o tecido hipercomplexo da cultura nas sociedades atuais. À maior produção soma-se a abertura para a cultura do outro, próximo ou distante, levando à mistura e sincretismo das culturas.

Parece que tais complexidades, citadas por Santaella, contenham revisões das categorias marxistas. Dessa forma, as perspectivas de uma nova esquerda tem se dividido, elas mesmas, entre as questões de gênero, raça, etc. Sobre isso assim assevera Hall (2006, p.21) citando Mercer:

> De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente da erosão da 'identidade mestra' da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos.

Quando se lê/(in)corpora os poemas de Waly Salomão, é possível sentir essas novas categorias sendo disseminadas de forma implícita pelo o poeta que, assim, se reporta a questões de gênero, de raça e de cultura popular. Tome-se como exemplo, respectivamente, os poemas "Invocação a Sultão das Matas"(SALOMÃO, 2000, p.23), "Exterior"(SALOMÃO, 1998, p.55) e "A missa do morro dos prazeres"(SALOMÃO, 1998, p.69). São poemas cujas palavras estão postas num turbilhão semântico, num tenso *tiroteio de metáforas* que cravam o elemento híbrido no corpo da página e no corpo do leitor. O primeiro nos remete ao hibridismo religioso afroindigena; o segundo, aos signos da feminilidade liberta; o terceiro, a uma festa popular/religiosa do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que todos trazem fundidos o que um dia foi chamado de linguagem popular e linguagem erudita, marca recorrente na poética salomoniana.

Os poemas de Waly Salomão se apresentam numa constante tensão, num jogo de palavras e discurso simbólico vertiginosos. É preciso fôlego e vivacidade, pois os poemas operaram a própria cultura contemporânea e seus múltiplos vieses numa fricção entre as artes –cinema, música, teatro, literatura, design- e entre o saber da economia, da política, da sociologia, das tecnologias. Os nervos das palavras que se misturam, que se emaranham em nós sintáticos, semânticos e fônicos fazem sentir algo como uma poética viajeira, que aponta para uma espécie de "teoria viajante", que, no dizer de Heloísa Buarque de Holanda, também se poderia chamar viajante, nômade, com a vocação de "transitar por variados universos simbólicos e culturais"(COSTA,2003, p.40).

3.2 Imagética na poesia de Waly Salomão: cartografia

A tentativa de mapear as imagens que estão semeadas nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** é uma tarefa excitante e cheia de novidades. Muitas imagens, por vezes, remetem ao sentido de travessia e a remodelagens cartográficas do mundo pelo qual transitam os fragmentos do corpo escritural do poeta. Essas duas operações partem e evoluem da potência criadora do poeta Waly Salomão que, a partir de sua imaginação, traça imagens caleidoscópicas, babélicas, híbridas, vorticistas. No coração do signo poético, o poeta deposita as sementes de sua imagética. Por conseguinte, pode ser temerário, senão inconsistente,

selecionar e pôr em escaninhos imagens qualificadas como isto ou aquilo. Optou-se por ir (des) tecendo e (re) tecendo as imagens, buscando pontos de ligação, de fusão e de tensão entre elas. Portanto, é uma travessia que é, ao mesmo tempo, teórica e poética.

As travessias empreendidas pelo sujeito poético em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** consistem numa aventura desbravadora às avessas: (des) mapeia o esquadrinhamento da terra; embaralha o que fora estabelecido há séculos. Através de tensas operações semióticas, a memória imagética do poeta colhe imagens do mundo como "uma ambulante câmera de vídeo disparada pelo piloto automático" (SALOMÃO, 2000, p.p 48-53) e sua imaginação vai cumprindo o papel de (des) construí-las e reconstruí-las mais adiante "na moldura acanhada do mundo":

Não te decepciones
ao pisares os pés no pó
que cobre a estrada real da Damasco.
Não descerres cortinas fantasmagóricas:
camadas de folheados
- água de flor de roseira
Água de flor de laranjeira-
Que guloso engolias,
Gravuras de aldeãs portando ânforas ou cântaros,
Cartões do templo de Baal
E das ruínas do reino de Zanubia em Palmira,
Fotos de Allepo, Latakia, Tartus, Arwad
Que em criança folheavas nas páginas da revista ***Oriente***
Na idade de ouro solitária e febril
Por entre as pilhas de fardos de tecidos
Da loja Samira;
Arabescos, poços, atalaias, minaretes, muezins, curvas
Caligrafias torravam teus cílios, tuas retinas
No vão afã de erigires uma fonte e origem e lugar ao sol
Na moldura acanhada do mundo.
Síria nenhuma iguala a Síria
que guardas intacta na tua mente régia.
Nunca viste o narguilé de ouro que tua avó paterna
-Kadije Sabra Suleiman-
Exibia e fumava e borbulhava nos dias festivos
da ilha fenícia de Arward.
Retire da tela teu imaginário inchado

de filho de imigrante
e sereno perambule agarrado e desgarrado perambule
e perambule e perambule e perambule.
Perambule
-eis o único dote que as fatalidades te oferecem
Perambule
-as divindades te dotam deste único talento
(SALOMÃO, 2000, p.48)

No poema transcrito, o poeta joga com a relação entre imagem, imagética e imaginação. Utilizando-se de um eu psicopoético, fala de outro que é ele mesmo. O poeta, logo no primeiro verso, previne-se quanto a um choque entre realidade e ficção. Através de sua imaginação, construíra um lugar dentro de si, no seu imaginário. O poeta fora tecendo um lugar na sua memória imagética, a partir de fotos, cartões postais, narrativas e relatos sobre aquele lugar, sobre os lugares do lugar, sobre os modos de vida das pessoas. Numa operação pan/intersemiótica, fora montando seu mosaico imagético, banhando os negativos no líquido do tempo e vislumbrando as revelações no fogo das palavras. Assim é a vida, imagens técnicas que vemos, palavras que nos contam compõem mundos de ficção e quando nos deparamos com o que a visão ocidental considera como realidade, acontece o choque extremo. E a pergunta que implicitamente os versos instigam é: Que lugar é este tão diverso daquele que eu vi e que me contaram? As palavras de Matos (2001, p. 29) podem ser aqui utilizadas para explicar esse fenômeno em Waly Salomão:

> O campo da exploração do imaginário é imenso e não se dá como um todo acabado, mas como um processo constante de equilíbrio e desequilíbrio, no qual os procedimentos experimentais podem positivamente intervir. Neste terreno em que só vicejam possibilidades, tateia-se movediça e fluidamente, sem determinações ou certezas. Além disso, o envolvente palco caleidoscópico do imaginário onde se encena em variados matizes a história coletiva ou individual corresponde a consciência imaginante, ou seja, aquela que imagina e que é capaz sempre, no caso do artista, de transmutar em ficção ou poesia tudo aquilo que toca.

À medida que se lê o turbilhão de imagens, que jorram a flux dos poemas de Waly Salomão, o olhar do receptor entra em crise, pois elas confundem-se, aparecem, reaparecem, se escondem. São imagens fragmentárias de um viajor que lança, na folha, fragmentos de um corpo escritural e do corpo do mundo. Este leitor vai, portanto, defrontando-se com este corpo escritural e performático do poeta nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, palcos onde a palavra poética se teatraliza, onde se encenam vários espetáculos dispersos. Tomemos as palavras de Glusberg (1987, p.66) sobre semelhante relação que se dá no campo da dramaturgia:

> {...}. dizemos que desde o ponto de vista da emissão (tomando a performance como um fenômeno arte-corpo-comuncicação) o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, a qual entra em crise.

O poeta Waly Salomão semeia na superfície plana da folha de papel um "tiroteio de metáforas". A metáfora da metáfora, a imagem da imagem. Nesse sentido, a força imagética dos poemas inicia-se logo nas capas[15] dos livros. Essas capas constituem-se de imagens hibridas muito sugestivas. Elas demonstram uma extraordinária capacidade simbólica. A capa do livro **Tarifa de Embarque** sugere um ritual de passagem para a dimensão do escrito, sem, no entanto, fugir de sua origem vocal. Aparecem aí imagens da boca descarnada, cheia de dentes/canetas. O artista utilizou-se de duas radiografias para fazer a montagem do ciborgue. A capa do livro **Lábia**, por sua vez, apresenta a foto do tronco de uma árvore sobre o qual é posta a palavra *lábia*, na cor vermelha, que remete à língua de fogo. Ambos são elementos da metáfora híbrida entre cultura e natureza. Tem-se aqui, portanto, um poema/montagem fotográfica, diálogo entre artes.

Os poemas de Waly mantêm um forte diálogo com as técnicas da videoarte. Seus textos, assim como muitos vídeos produzidos nos anos 80, compõem-se de elementos que *migram de diferentes contextos espaciais e temporais e se encaixam, se encavalam, se sobrepõem uns sobre os outros em configurações híbridas* (MACHADO, 2007, p.29).

> **POST-MORTEM**
> Um cavalo-marinho mergulha em seus círculos de corais
> mas em sua mente só releva a atualidade do belo.
> O passado pode estar abarrotado de chateações
> mas daqui pra frente ótimas fotos e melhores filmes
> e amor e gravidez no bojo do macho
> e horas infindas deitado nas areias
> especulando nuvens
> que se esgarçam ao sabor e ao deslize das figuras.
> Um gosto permanecer aqui extasiado
> e sem querer comparecer a nenhum *vernissage*
> cansado dos artistas
> que dão a seus quadros a última demão de verniz
> e permanecer lasso das exposições e dos museus a visitar
> e do *dernier cri*
> esquecer os pacotes de encomendas à *Amazon Books*

[15] Vide apêndice A à p.145

e fugir dos seminários sem sêmen nem humor trocadilhescos.
Quase morrer é assim:
uma cada vez mais crescente ojeriza com a “vidinha literária”
de par com a imorredoura memória de certas linhas,
por exemplo,
que durante o resto de tempo que me é concedido viver
e na hora **H** da morte,
estampada na minha face esteja a legenda:
O que amas de verdade permanece, o resto é escória.
Sonhar com Provenças e Venezas e Florenças.
Rever Piero della Francesca
e a Essaouira de meu amigo Garbil, o boxeador.
E a vista de Delft de Vermeer.
A Barcelona do poeta-**clochard**-palhaço Joan Brossa.
A cena de New York, minha e de todos e de Ashbery
e de Frank O’Hara e de ninguém.
Sobem fiapos da infância de um tabaréu:
ora eu era
uma piaba nadando por entre bancos de areia do Rio das Contas
ora eu era
um acari das locas do Gongogi — rio cheio de baronesas.
Idade do ouro fluvial, plástica, flamante.
Fogueira gigante das noites de São João. Fogos-de-bengala.
Eu sozinho menino e o Amadis de Gaula
e os outros todos principais cavaleiros
e as outras todas principais damas
que povoavam as varandas, os pastos, o curral, a balsa, a chácara,
as pedras, os capins e as matas da Coroa Azul do raro Balito.
Convive-se com uma criatura sem imaginar de que reino
provém.

(SALOMÃO, 1998, p.83)

Atentemos para a imagética desse poema. O conjunto dessas imagens sugere simultaneidade temporal e espacial. Elas são editadas pela memória do poeta. Ele, logo no título, apresenta um substantivo composto que é constituído por dois nomes definidores de um mesmo ser. Além disso, esse animal tem características de macho e de fêmea, portanto, um ser híbrido. Essa é apenas uma imagem da qual surgem outras imagens e que demonstram uma técnica acelerada de montagem. O poema é, assim como a tela, *um espaço híbrido de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos* (MACHADO, 2007, p.29).

Ao término de mais uma leitura de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, intensifica-se a sensação de ter saído de frente de uma tela de onde fluíam milhares de imagens recortadas e coladas uma dentro da outra. Milhões delas saindo do mesmo ponto. Assim, a palavra poética vai retrabalhando a memória plástica do leitor e vai desconfigurando velhos mapas do mundo, dos países, da cultura, através da criação de imagens a partir de uma geografia poética que dialoga com aquela geografia do corpo proposta por Marquez (2006, p. 11):

> Toda imagem é discurso, pois é o mundo praticado, a práxis do sujeito no mundo. As imagens são sempre pontos de vista, fragmentos de um todo que não existe independente de nós. A ciência geográfica é também uma geografia do corpo: o corpo produz conhecimento espacial.

Muitos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** são portas que se abrem para uma geografia poética bastante subjetiva e excitante. Essa poética muito exige da memória imagética do leitor que vai, simultaneamente, captando imagens, unindo aqui e ali umas às outras, experimentando as sensações dos lugares, coisas, pessoas. Contemplar os poemas como se contempla obras de Gaudi e vice-versa. O olhar vai se surpreendendo a cada imagem. Os olhos se movimentam sobre uma superfície não-plana –mergulho ao fundo do mar e nas caatingas do sertão de Jequié, nas cidades, nos portos, nos rios- em busca incessante, topando com surpresas inusitadas: uma cabra, um cacto, uma flor de sisal, mercadorias, um cavalo-marinho, uma onda gigante estampada numa página do livro[16].

Vê-se a imagem da onda que toma toda a superfície da página. O poema-imagem instiga a adentrar por ele para ver com profundidade alguns detalhes que criam outras imagens a partir dessa imagem: imagem na imagem, metaimagem. A imagem poética nos dita que o que é não é apenas o que está posto. É algo mais. A imagem poética faz revigorar as retinas fatigadas, desaliena-as. Contempla-se uma boca imensa, cheia de dentes que são garras, monstro marítimo, gigante Adamastor saído das profundezas; boca que engole os viajantes fantasmagóricos que olham assustados e quietos; boca aberta da onda que canta uma ópera trágica das travessias humanas. Onda performática. Tal imagem não é apenas imagem, é som, barulho estupendo do vento soprando na tuba da onda, rugindo. Mas há algo de leveza, de efêmero naquelas garras afiadas: são feitas de espumas. O poeta-pintor se metamorfoseia no quadro que pinta, busca fundir palavra e sentido, num quase ideograma, viagem em busca de si mesmo e de nós mesmos, traçando nossa cartografia pessoal. O poeta/pintor imprime toda uma plasticidade à cena, assim como o fizera Velaquez em “Las meninas”, tela sobre a qual Michel Foucault (1999, p. 4) tem algo importante a dizer:

---

[16] Vide apêndice B à página 146

> O pintor olha o rosto ligeiramente virado, e a cabeça inclinada para o ombro, fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos.

A "imagem da onda", que o poeta toma para si, longe de ser uma imagem técnica que *fugiu dos seus princípios de verdade e beleza na contemporaneidade* (FLUSSER, 1998, p.10) apresenta a expressão estética de uma forma poética: a palavra e a imagem como arte. Aproxima-se, portanto, do conceito de imagem tradicional proposto por Flusser (1998):

> No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos "em sua cabeça", transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem.

Entretanto, acrescentando ao pensamento de Flusser, também somos nós, leitores, que nos procuramos na palavra/imagem criada ou apresentada pelo poeta:

> {...} o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência {...} o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos (PAZ, 1982, p.131).

Muitos poemas dos livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque** remetem a uma associação "direta" entre palavra e imagem. A própria disposição das palavras na superfície da página vai impondo um ritmo dançante ao nosso olhar que, por seu turno, vai redesenhando a leitura e buscando outros sentidos. A esse respeito – o da imagem que se associa à escrita – Zumthor (1993, p.125), apresenta um estudo muito elucidativo sobre tal relação. Interessa aqui destacar o que ele diz sobre as iluminuras que, segundo ele, *associam na página a escritura e a pintura*. Conforme o teórico, muitos textos viriam inscritos na própria imagem e muitas vezes saíam de bocas, insinuando diálogos. O artista, nesse caso, propunha uma sinestesia em que ver é ouvir:

> O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora. Essa transferência de um sentido a outro perde aqui a pura abstração que teria na leitura muda e solitária.

Eis que, ao virarmos a página deparamo-nos com dois poemas curtos, cujo tropo marítimo é recorrente:

> White poetry is like surfing
>
> ...
>
> Poetry, like surfing, is inexhaustibly fresh end surprising. Its

Delights are endless, end each wave, like each poem, contributes its
Measure to what we feel, know, and believe.
(Surfaces)

Escrever poesia é como surfar
...
Poesia, como surfar, é inesgotavelmente fresca e cheia de
Surpresas, suas delícias são sem fim, e cada onda, como cada
Poema, contribui em sua medida para o que sentimos, sabemos
E acreditamos.
(Superfícies)

- A.R. Ammons
Set in Motion – essays, interviews & dialogues

Edited by Zofia Burr - 1996

La ola no tiene forma?
Em um instante se esculpe
Y em outro se desmorona.
Em la que emerge, redonda,
Su movimento es su forma

-Octavio Paz
Condicion de Nube, 1944

Mais uma vez Waly Salomão recortou poemas de outros poetas e colou no seu livro. São poemas que de certa forma atenuam a tragédia anunciada da "Imagem da onda", mas que não fogem ao tom de aventura, de surpresa, de fluidez. Estes poemas completam o significado do anterior e suscitam mais imagens no leitor. O poeta pôs cada um em sua língua original no mesmo espaço da página. Acrescente-se a isso as palavras em chinês que aparece em "A imagem da onda". Há, portanto, um encontro de línguas que trazem a expressão de um mesmo tema: o tropo marítimo. Nas superfícies se inscrevem as imagens que quiçá sejam ondas. Ambos os poemas constroem uma ação performática para o poema, para o poeta e para o leitor, deslocando esses corpos passivos para movimentos de riscos e de dramas, para o olhar da forma que se constrói, que se destrói e que se reconstrói numa ação que tende ao infinito. Além disso, há uma reconfiguração dos mapas linguísticos no interior da produção poética, o que causa uma grande tensão com as imagens anteriormente propostas. Daí em diante, o leitor se deliciará com uma sequência de cinco poemas que têm como núcleo semântico aquele mesmo tropo. Entre eles, destacamos, aqui, o poema **GARRAFA** (SALOMÃO, 2000, p. 43):

GARRAFA

Vá dizer aos camaradas
Que fui para o alto-mar
E que minha barca naufraga.

Leme partido.
Casco arrombado.
Sem farol afunda
Nas pedras dos arrecifes.

Bandeiras aos farrapos. Nenhuma estrela-guia
Célere descem lá do céu para minha companhia.
Destroços: proa, velame, quilha,
prancha, rede-de-pescar, arpão,
bússula, astrolábio, bóia, sonar...

Que fui para o alto-mar
E que Medina e Meca já não significam
Mais nada para mim.

O título do texto aparece como um vocativo, logo, um sujeito poético dialoga com um objeto que passa a ter características humanas. Há de se ver o corpo escritural do poeta desesperado, angustiado, crestado, molhado, debruçado sobre destroços do que restou da embarcação, do que restou de si mesmo. Este corpo performático sussurra uma mensagem no ouvido da mensageira que deverá ser repetida aos camaradas, aos amigos do poeta. Ela é seu único meio de comunicação. Esta é uma bela e dramática imagem.

Octavio Paz (1982, p. 21) pode dar a dimensão do poder da palavra poética como imagem. Em seu texto "A imagem", tece uma discussão que parte dos conceitos de imagem, entra pelas veredas da ciência e da poesia até chegar numa comparação entre o pensamento ocidental e oriental no que tange a questão da imagética. Paz expõe o equívoco de muitos poetas de quererem comportar todas as imagens à lógica dialética da tese, antítese e síntese. Para a lógica dialética, a imagem constituía "um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento". Segundo Paz, a lógica dialética é insuficiente e condena a imagem, pois essa dispensaria o princípio da contradição tão caro à primeira. Esse fundamento, no entanto, será questionado. Tal fundamento corresponde a binarismos bem definidos e ordenados. O resultado disso foi, conforme o autor, um certo desprezo pela mística e pela poesia. Poesia e místicas foram exiladas pelo pensamento ocidental. Paz considera essa atitude um erro e propõe um retorno à poesia.

Paz (1982, p. 129) nos fala de um pensar ocidental que teve origem no "Isto é isto" enquanto que o pensar oriental teve origem no "Isto é aquilo". Desta forma, critica nosso

atraso até chegarmos próximo ao pensamento oriental com Hagel. Segundo ele, as doutrinas orientais não abandonam o jogo de palavras e sentidos da poesia, mas os revivifica:

> {...} regressar para ali onde os nomes não são necessários, ao silêncio, reino das evidências. Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há de retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem é incapaz de dizer.

Os mapas não são como são; os corpos não são como são; os lugares não são como são. Isto não é isto. Isto é aquilo. É algo diferente o que a poética de Waly Salomão (re)vela. Colagens subjetivas, imagens imbricadas e superpostas. Jequié é Baalbeck e Heliópoles; cavalo marinho é homem; O Hermes é homem, comerciante, mercador, sírio; o camarão é uma flor; o poeta é o filho pródigo, é açougueiro, é um nômade, é cavalo-marinho, é uma entidade; "a memória é uma ilha-de-edição"; o impalpável é palpável; pedra é pessoa bissexuada; a poesia é faca, e casulo, casamata de obuses; o sinal de interrogação é uma orelha em que se ouve a catarse; a escritura é voz; a palavra é imagem; um menino *é um pequeno ponto no mundo;* a palavra é fragmento do corpo; o sol é um imperador amarelo; a fronteira é ponte pênsil; a poesia é aduana; o amor é fogo, eletricidade; a água é fogo; o corpo é jornal, é palavra; a vida é uma caravela; o Brasil é a índia oriental ou ocidental; a floresta é a cidade; o diabo é um passarinho; teoria é receita; a morte é a vida...

Uma grande parte daquelas imagens traz-nos uma experiência poética do espaço. Tal experiência apresenta-se como desconstrutora de fronteiras, misturadora de lugares, que põe o olho na fresta[17] para revelar os detalhes das margens, vaso comunicante que liga visível ao "invisível", "zoom/que vá da cútis ao cu"(SALOMÃO, 2000, p.34). Pelas fissuras da memória, o olhar do poeta passa e nos proporciona uma nova experiência do espaço. O poeta pratica, no campo poético, uma "vista horizontal" da imagética nos seus textos; sua posição é de convivência em relação ao mundo: "{...} o homem inevitavelmente habita o espaço e o olhar horizontal nele esbarra e dele é feito."(MARQUEZ, 2006, p.15). A partir desse olhar humano, o artista (re)cria as imagens das quais buscamos algum sentido. Vejamos uma dessas imagens que o poeta metaforiza sob uma lente micro-geográfica; é uma imagem com a qual conviveu e que agora a aproxima do leitor:

(...)

"Ou os tapetes de mijo e de restos de peixe

[17] Fresta, aqui, tem o sentido proposto por Renata Moreira Marquez (2006, p. 15): "...fresta é uma abertura, discreta, uma falha no mundo dos objetos ou das teorias, uma fissura por onde se pode ver algo encoberto, ou por onde vaza uma luz reveladora".

E patas de caranguejos e frutas podres
Tecidos pelas alpercatas e os pés nus sobre a rampa
do Mercado-Modelo"(...)
(SALOMÃO, 2000, p.44)

Finalmente, pode-se falar das mais intensas e belas imagens aqui mapeadas. Fragmentos ígneos surgem no céu. Eles vêm girando numa velocidade estupenda e performática. São pedaços de um corpo celeste, metáfora de um corpo escritural, arremessados do espaço sideral contra o *corpus* da terra. Incrustam-se no corpo da página e no corpo do leitor:

METEORITO

PICOTADO (SALOMÃO, 1998, p. 25)

Buscou-se nessas páginas mapear algumas imagens que foram tracejadas pelo poeta. Essas imagens compõem uma imagética que emana da fértil imaginação desse ente profundamente humano, capaz de, a partir dela, abrir vasos comunicantes entre as diversas artes e a própria ciência. Poeta, ser dotado de uma "demiúrgica lábia", penetra-a no mundo da interculturalidade de imagens bricoladas. Palavras e imagens que teatralizam a multifacetada epopéia humana, que dramatizam performaticamente os fragmentos do corpo escritural do poeta e que nos fazem, de certa forma, (in)corporá-las.

3.3 Uma poética viajeira: entre a vocalidade e a escritura

Uma boa **Lábia** e uma **Tarifa de Embarque** arrancam âncoras e içam velas para que uma poética viajeira zarpe oscilante, entre a vocalidade e a escritura, rumo a lugares fantásticos que só a poesia e o poeta nos podem levar. Singrando mares de vozes e ecos, essa poética faz-nos sentir a palavra além do escrito quando ainda era som e ritmo, quando ainda não fora mortificada pelo estático do desenho das letras no papel. E o que dizer da palavra *lábia*, senão que ela nos remete a esse reino do falar fácil, fluente; fala acrobática e babélica de um poeta aquático na metáfora de um cavalo-marinho, solto na volúpia quente das correntes marítimas da língua, camuflando-se, sumindo-se aqui, aparecendo ali adiante com outras cores, outras sons, outros gestos. Poesia, lugar onde água e fogo se amalgamam; "oceano ardente"; larva vulcânica penetrando o mar. *Língua de fogo de pentecostes*, como o próprio poeta se intitula.

Num brilhante texto intitulado “A escritura” Paul Zumthor ajuda-nos compreender mais essa poética que oscila entre o escrito e o oral, elemento híbrido desses dois universos da cultura, cujo resultado nos dará a idéia da intercultura. Zumthor (1993, p. 100) traça com maestria um amplo panorama sobre a história da escritura, com suas nuances sociais, com seus executores copistas e escribas e a relação destes com a textualidade, a recriação, a imaginação do que lhes era ditado por uma voz autoral. O teórico nos apresenta uma cosmovisão das fortes relações de poder entre o oral e o escrito ao longo do desenvolvimento da humanidade, demonstrando-nos a lenta ascensão da escritura numa tentativa de sobrepujar a voz. Zumthor fala-nos de um tempo em que: “Escrever é um ofício árduo, cansativo, cujo exercício constitui um artesanato organizado: dos mosteiros carolígios aos ‘livreiros’ urbanos do século XIV, o caminho foi longo, mas sem viradas bruscas”

Naquele momento, segundo Zumthor (1993, p. 97), não havia o primado da escritura, apesar do elo que a liga “ao desenvolvimento do comércio, à intensificação das comunicações e à personificação do direito”. Mais adiante o teórico sugere, como o fizera no livro **Performance, recepção e leitura**, uma saturação do reino da escrita. Esse ponto, pedra de toque nesse momento do presente estudo, abre margens para algumas questões e interfaces entre os poemas de Waly Salomão e o que diz Paul Zumthor. Quem é Waly Salomão? Poeta escriba/copista? Um saturador da escritura e alquimista do escrito em oral? Às vezes a impressão que se tem é que o poeta, saturado daquela língua formalíssima, aprendida no mundo clássico da escola, busca uma saída, desviando-se, vorticista ao reino do oral, salto vertiginoso incrustados no interior dos poemas. Confessa-o em “Polinizações cruzadas” ao elogiar a fala como sendo o “reino/da mente veloz em presença, do imediato, das súbitas vozes inter-/venientes, do espírito em chamas, do ‘estalo de Vieira’, das/ língua de fogo em reprise do Pentecostes ao vivo?” Vale ressaltar, que o padre Vieira fora um grande e tenso orador performático da voz e do gesto. Ao ser citado no texto poético, esse nome próprio faz imaginar, de súbito, a imagem desse orador, agitador de espíritos, nos púlpitos da cidade soteropolitana, dedo apontador hirto, bracejando, convulsionando as faces, inspirado e inspirando, com sua palavra flamejante, ditando contra as injustiças, contra a escravidão dos índios, tocando os corações humanos com sua palavra divina, com sua língua de fogo. Com olhar mais atento, sente-se o delírio metafórico desses versos. Vorticismo do poeta vocal, performático na sintaxe e nos vocábulos, colhendo a palavra falada por tanta gente que ele fazia questão de ouvir e sair semeando nos seus poemas. É essa mesma audição que ultrapassa limites de tempo e espaço e que embriaga o poeta como o canto das sereias que hipnotiza os viajantes. Babelismo auditivo é sentido pelo poeta Waly Salomão. Ele ouve, vê, escreve,

transcreve, desenha as tramas do corpo no som e na sintaxe, recorta, cola, cria, recria nos seus poemas as infindas variedades daquelas vozes intervenientes. São aquelas línguas de fogo penetrando a escritura que um dia quisera ser fria, racional, imparcial, comercial, administrativa, mas que se viu, durante séculos, cercada pela comunicação oral. Assim, nada mais sugestivo do que usar o vocábulo *pentecostal*[18] em seus poemas. Essa palavra acorda a lembrança da celebração comemorativa judaica. Faíscas fulgurantes da poesia que inscreve na pedra ou na madeira -como sugere a capa do livro **Lábia**- os poemas como mandamentos, dons de línguas para o poeta/copista/escriba/apóstolo da palavra que ouve a voz de "Deus" sussurrar no seu ouvido. Reforçam essa afirmação as oportunas palavras de Zumthor (1993, p. 12):

> Para além de todos esses esmorecimentos que pouco a pouco enfraqueceram o primitivo sentimento sacral da escritura, subsistiu até a invenção da imprensa uma confusa ideia das cosmicidades do texto escrito. Para os monges, a escritura é mais do que um meio de ação; é antes de tudo um dom de Deus. Talvez uma influência judaica se faça sentir aí. O texto sagrado é grafia, como o mundo; um e outro são o Ditado divino, cujas palavras da lei formam o 'estilo', o *stylet.*

Talvez por isso o poeta não deixe de expor uma concepção do escrito, muito embora o faça, no poema citado, com palavras ácidas e perfurantes: "reino do adiamento, do recalque, do mediato, do procrastinado, da letra morta *in vitro*". Ressuscitar o corpo vivo da palavra vocal num corpo morto da letra conservada, eis o grande paradoxo que se esclarece, embora permaneça. Nossos corpos e vozes põem-se na leitura dos poemas, na sua meditação. Cantar o canto que um dia fora cantado; lançar palavras ao vento das ondas sonoras até que elas penetrem grutas remotas de tantos ouvidos e que talvez um dia saiam das bocas e entrem na folha de papel. Uma poética viajeira que necessitará de uma **Tarifa de Embarque** como um duro ritual de passagem para a dimensão do escrito, sem, no entanto, fugir de sua origem vocal, imagens da boca descarnada, cheia de dentes/canetas, como aparece na capa do livro **Tarifa de Embarque** ou palavra como língua de fogo que emerge do tronco de uma árvore, como sugere a capa do livro **Lábia**.

Ademais, ler o oral nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** é sentir um movimento oposto, engendrado pelo poeta, que vai agora do escrito para o oral. Retornar ao

---

[18] ***Pentecostes*** *é uma das celebrações importantes do calendário cristão, e comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Jesus Cristo. O Pentecostes é celebrado 50 dias depois do domingo de Páscoa. O dia de Pentecostes ocorre no décimo dia depois do dia da Ascensão. Pentecostes é histórica e simbolicamente ligado ao festival judaico da colheita, que comemora a entrega dos Dez mandamentos no Monte Sinai cinquenta dias depois do Êxodo. Para os cristãos, o Pentecostes celebra a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, através do dom de línguas, como descrito no Novo Testamento, durante aquela celebração judaica do quinquagésimo dia em Jerusalém. Por esta razão o dia de Pentecostes é às vezes considerado o dia do nascimento da igreja. O movimento pentecostal tem seu nome derivado desse evento. Disponível em<www.wikipedia.org/wiki/pentecoste> acesso em 13/12/2011.*

reino da “demiúgica lábia” com cânticos sedutores e erotizantes, com canções da oralidade popular: “nas linhas que de oitiva canto/do Coco de mim arcaico: - Um passarinho/dominó/caiu no laço/Dominó/dá um beijinho/Dominó/dá um abraço/Dominó” (SALOMÃO, 1998, p.19). Esse retorno não deve ser tomado, no entanto, como um essencialismo cultural, mas circunvoluções de um sujeito poético que manteve contato constante com tecnologia da escrita e com a tradição alfabética. Aquela mesma tradição que, no Brasil, por muito tempo, discriminou a cultura popular e oral em detrimento a uma escritura aprendida, principalmente na escola, cuja gramática tradicional, ensinada pelos professores, ajudou a manter um *status quo* de uma elite leitora e escrevente que ditava as regras do “bem falar e do bem escrever”, que menosprezava a variedade lingüística dos falares da grande massa de brasileiros alijados das instituições ditas mantenedoras do saber. Essa mesma classe, portanto, estava aferrada às regras normalizantes e normativas, binárias, fixas e sob a lógica iluminista, cartesiana. Apesar disso, essa situação não perduraria por muito tempo. Vozes dissonantes ergueram-se para construir um movimento de retorno à vocalidade. Entre essas vozes estavam aquelas dos poetas que partiam do século XVI, passavam pelo século XIX e XX até ecoarem na contemporaneidade nos gritos vorticistas da poética de Waly Salomão. Certamente este poeta não queria que *a escritura da linguagem, paralisada pela inércia da tradição alfabética sufocasse os ecos da voz viva* (ZUMTHOR, 1993, p.115). Os leitores revivificam o corpo escritural do poeta quando leem e recitam performaticamente seus versos. Mais do que isso, a voz de sua poesia está viva na dicção das massas que enchem os ônibus, dos vendedores ambulantes que rondam minúsculos entre os prédios, anunciando seu produto, nas feiras livres, nas salas de mixagem, no silêncio, parada para beber o ar vital, momento energético, para retomar o grito a plenos pulmões. São vozes divinais colhidas pelo poeta nas ruas de sua infância, nos cânticos do reisado, nas ladainhas religiosas, nas vielas de Salvador, no terminal da Lapa, nos labirintos das favelas do Rio de Janeiro, na boca do povo, malandros, prostitutas, nas vozes das línguas do mundo francês, inglês, latim, chinês, nhenguatu etc., todas navegando nos seus poemas como citações.

Waly Salomão apresenta aos leitores bens simbólicos da interculturalidade brasileira, presentes principalmente na nossa propensão à vocalidade. Sua poética viajeira navegou por esses tantos espaços e tempos e buscou, sobremaneira, fundi-los e difundi-los. Seu conhecimento formal e sua vasta vivência, certamente, fizeram do poeta um conhecedor do poder da indústria cultural, das novas formas de linguagem que ela se utilizava e da penetração nas massas “enquanto característica do espírito hoje dominante”(ADORNO, 1986, p.95). Sua estreita relação com artistas como Glauber Rocha e Hélio Oiticica sinaliza isso.

Juntos são símbolos de criadores culturais que estavam na contramão daquela "idéia de que o mundo quer ser enganado" (op. cit. p.96) e se punham numa posição de não se deixar curvar a seu [da indústria cultural] monopólio"(op. cit. p.94). Mas como não ceder à monocultura burguesa, se o poeta sempre esteve imerso neste mundo, desde seu nascimento. Cercado estava, então, por essas linguagens e coisas que lhe penetravam os ouvidos, olhos e poros diuturnamente. Mas como transgredir toda essa parafernália? Barthes (2005, p. XVIII) propôs uma explicação e uma saída:

> Na verdade, não há hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: nossa linguagem vem dela, a ela retorna, nela fica fechada. A única resposta possível não é nem o enfrentamento, nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada. Diante do antigo texto, tento então apagar a falsa eflorescência sociológica, histórica ou subjetiva das determinações, visões, projeções; escuto o arrebatamento da mensagem, não a mensagem, vejo na obra tríplice o desdobramento vitorioso do texto significante, do texto terrorista, deixando soltar-se, como uma pele ruim, o sentido recebido, o discurso repressivo (liberal) que quer sempre encobri-lo.

Liberar a vocalidade no texto eis uma evidência nessa poética viajeira. Retome-se aqui o pensamento de Zumthor ao tratar da trajetória dos estudos da vocalidade. O teórico, em linhas gerais, pinta um quadro histórico da luta entre verso e prosa, fala do ato performático e libertário do verso através de sua interpretação vocal, dos tipos de cantos ao longo do tempo e sua relação com a poesia; a importância desses cantos intrinsecamente fundidos à própria voz de cada povo; problematiza os excessos cometidos pelos estudos da oralidade a partir do 'estilo formular' que a princípio fora aplicado à epopeia. Cumpre aqui salientar a necessidade de se estudar a oralidade de um texto globalmente. Nesse aspecto, muitos estudiosos medievalistas pecaram ao restringir a noção de estudo formular - oral a relatórios e fórmulas rigorosas aplicadas ao texto. Zumthor (1993, p. 193), propõe um mergulho mais profundo nas formas poéticas para visualizar melhor os traços que diferenciam a escritura e o oral tais como:

> Sua intensidade, sua tendência de reduzir a expressão ao essencial (o que não quer dizer que a reduzisse nem ao mais breve nem ao mais simples); a predominância da palavra em ato sobre a descrição; os jogos de eco e de repetição; a imediatez das narrações, cujas formas complexas se constituem por acumulação; a impessoalidade, a intemporalidade...

Muitos aspectos levantados por Zumthor (op. cit. p. 190) estão em consonância com os poemas de Waly Salomão. Um deles é a estreita relação de um texto destinado à vocalização e sua comunidade: "O texto de destinação vocal é, por natureza, menos apropriável do que o é o texto que se propõe à leitura. Mais do que este, ele resiste a identificar-se com a palavra de seu autor; tende a se instituir como um bem comum do grupo, no corpo do qual funciona"

Zumthor (ibidem, p.194) dirá ainda a esse respeito: “Assim se constitui um interdiscurso poético – no sentido em que se fala de *intertexto*: uma rede mnemônica e verbal, que é urdida de forma muito desigual, mas que visa envolver com seus fios toda palavra de uma comunidade”.

Os dois excertos acima são inspiradores, à medida que também possamos vislumbrar seu conteúdo nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Esses poemas são, por suas características, parte constitutiva da voz de sua comunidade; dela colheram sua dicção, vocábulos, vivência, espírito; a ela retornam a todo instante. Ela é a fonte inesgotável, farol, guia do poeta, alimento. Ela é o lugar social, histórico e cultural onde o poeta embebe sua verve. Sangue do seu sangue, carne de sua carne, pão e vinho, ambos –comunidade e vate- são um para o outro.

Uma outra voz falará a partir dos versos de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Que voz é essa? “Voz de ferro! Desperta as almas grandes/ do sul ao norte do oceano aos Andes” (MATOS, 1985, p.153) como o dissera eloquente o poeta Castro Alves. Voz forte e pujante da qual emergem muitas outras vozes que se espalham em várias direções - para os lados, para cima, para baixo - vozes malabaristas e acrobáticas, sem pouso certo, viajeira, à procura... Tal vocalidade poética, evocada nos poemas desses dois livros, amalgamou-se inseparavelmente com uma visualidade e com uma verbalidade escritural muito particular. O poeta Waly Salomão, “inventor de escritura, operador de texto”, arroja-se sob o ímpeto das linguagens híbridas cujas matrizes se interpenetram na superfície da escritura. Visualidade da nossa memória da voz que sai de uma boca em silêncio, mas que já sabia as formas e o gesto de cada vibração da corda vocal. Discursividade do gesto, dos lábios, da língua que se abre libertina na vogal /a/ e que se entesa na consoante palatal /t/ dos versos de “Cidade dura e arreganhada para o Sol/Como uma posta de carne curtida no Sal” (SALOMÃO, 2000, p.24); ritmos do corpo e da mente veloz. À medida que se co-existe com os poemas de Waly Salomão, passa-se a encenar no mundo físico e psíquico fragmentos do seu corpo escritural, irradiações de fagulhas sonoras, auditivas e visuais, biografemas:

> Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira doa átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão (BARTHES, 2005, p.XVII).

O corpo escritural do poeta transita naquela zona de fronteira tensa entre o escrito e a vocalidade. Assim como no poema, a discórdia é uma condição de sua natureza e não como um desgarramento, a voz e a letra estão em constante luta na poética de Waly Salomão.

Ambas comprimem-se, roçam-se, são fundidas nos versos. Elas –escritura e vocalidade- nessas condições assemelham-se àquela definição de Paz (1972, p.55):

> A discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá como desgarramento. O poema é uma unidade que só consegue constituir-se pela plena fusão dos contrários. Não são dois mundos estranhos que pelejam em seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo.

Neste momento poderíamos buscar outra definição de escritura da qual nos fala Barthes e da qual Zumthor se refere ao afirmar a atenção nas relações instáveis e nos *efeitos de sentido* que emanam do texto poético falado ou escrito.

É possível perceber formas de vocalidade inscritas nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Duas delas, no entanto, se destacam sobremaneira. A primeira diz respeito a um conjunto de frases e palavras que pertencem ao falar cotidiano do povo que se imbrica à língua escrita. No poema abaixo, aparecem algumas dessas investidas do poeta:

AÇOUGUEIRO SEM CÂIBRA

Para Ricardo Chacal

Demente que martela,
Com um dedo só,
As teclas dos pianos aéreos
Açougueiro sem câibra nos braços,
Eu faço versos como quem talha.
A facão.
E talho para desbastar os excessos:
Aparto de mim uma ruma de poemas.
Ao escrever
(sem lume, vista turva, cego,
no ato bruto),
o ego some, esfuma,
E o nome Ninguém Nenhures é quem assume a autoria.
Há uma gota de sangue em cada fantasma?
Açougueiro sem câibra nos braços
Acontece que não acredito em fatos,
Magarefe agreste,
Pego a posta do vivido,
Talho, retalho, esfolo o fato nu e cru,
Pimento, condimento,
Povoo de especiarias,
Fervento, asso ou frito,
Até que tudo figure fábula.
Açougueiro sem câibra nos braços,
Tarefeiro tosco, cozinheiro de gororoba,
Demiurgo áspero.
Demente que martela,
Com um dedo só,
As teclas dos pianos aéreos.
(SALOMÃO, 1998, p. 24)

Este é um metapoema em que o poeta discute o processo de composição do texto. Nesse processo, destacam-se palavras como o substantivo *açougueiro, gororoba*, o verbo talhar; expressões como "aparto de mim uma ruma de poemas", "esfolo o fato nu e cru". Todas elas compõem o falar do povo brasileiro, principalmente da região onde fica a cidade de Jequié. Com tais palavras e expressão, o poeta vai desconstruindo aquela concepção clássica de literatura, pregada principalmente por Olavo Bilac. Ironicamente o poeta parodia, galhofeiro, a "Profissão de fé", utilizando-se de palavras que pertencem a vocalidade das feiras livres. Há tantos poetas em Waly Salomão quanto, vozes. O poeta-açougueiro, poeta-magarefe[19] tem a palavra como carne, matéria viva para o corpo.

Carne de sua carne escritural, a voz do outro - do povo -é seu alimento, nutre-se ao dizê-la, ao recorporificá-las nos seus versos. É como se o poeta dissesse que a poesia pertence a todos, não tem classe, está em todos os lugares, sua matéria é a vida. A poesia e o poeta parecem tomar seu lugar no mundo humano, onde se atritam tantos falares. O poeta opera, dessa forma, uma radical democratização das vozes no interior de seus poemas. Ele vai dando cambalhotas e risadas, acrobata babélico, tecedor de redes de pescar; vai misturando o que há no mundo. Retirada das classes mais humildes há de ser novamente a ela devolvida. Este poema é apenas um dos exemplos dos muitos em que o corpo escritural do poeta se fragmenta voluptuoso.

Um segundo aspecto da vocalidade, presente nos poemas de Waly Salomão, diz respeito a uma certa dicção que ressoa na sonoridade dos poemas, é uma *ars poética,* às vezes muito sutil, outras, música mesmo, como "INVOCAÇÃO A SULTÃO DAS MATAS"- canção dos candomblés- que ele aparece cantando na abertura do documentário **Pan-Cinema permanente** e que traz para o livro **Tarifa de Embarque**. Além desse, **REMIX "SÉCULO VINTE"** é um poema que, apesar de ter se tornado canção, se falado e em voz alta, é possível perceber a voz de um vendedor ambulante, mais que isso, sua dicção. No poema, o poeta expõe essa performance das vozes de rua no seio de sua escritura poética. Voz de Hermes, deus das estradas, das viagens e do comércio; palavra encarnada no verso com sua sintaxe, com sua semântica, com seu som, a respiração transporta quem lê para um ambiente babélico, em que o corpo – boca, pulmão, mão- é o único meio de se propagar a ideia do que se quer comercializar. O poema nos convida a recitar e sentir o prazer e o gozo poético.

Respire-se, pois:

---

[19] Magarefe - Aquele que mata e esfola reses nos matadouros; carniceiro.

> Recitar versos é um exercício respiratório, mas é um exercício que não termina em si mesmo. Respirar bem, plena e profundamente, não é só uma prática de higiene nem um desporto, mas uma maneira de nos unirmos ao mundo e participarmos do ritmo universal. Recitar versos é como dançar com o movimento total de nosso corpo e o da natureza. [...] Respirar é ato poético porque é ato de comunhão. (PAZ, 1982, p.362)

A experiência do poeta Waly Salomão com a música multiplicou o potencial de sua vocalidade poética. Talvez a intuição melódica do poeta Waly Salomão e seu envolvimento com o mundo artístico da música, produzindo e dirigindo shows, compondo poemas para serem musicados, o tenham influenciado naquela trajetória inversa, ou seja, se a escritura buscou afastar-se do oral, agora Waly Salomão, por meio de sua escrita poética recobra o valor da vocalidade, unindo ambas num jogo de mistura de tal forma acelerada na sinestesia dos sentidos que o leitor por vezes ouvirá com os olhos da leitura e verá com os ouvidos do mixador ou do *copista musical*. É ele mesmo que se apresenta mergulhado numa parafernália de tecnologia musical no poema “MEGA-AMPULHETA” (Salomão, 1998, p. 27) :

> MEGA AMPULHETA
>
> desde os tempos imemoriais
> fixei residência nesta sala de mixagem
> cercado de Lexicon,
> Syntaxis,
> Spatial Expander,
> Omnix,
> Scenaria,
> Axiom,
> Flying Faders,
> compressores,
> condensadores.
> e aqui restarei estarrecido
> por toda a eternulidade.
> "pode a sorte separar-nos
> ou a morte de um ou de outro;
> mas o amor subsiste, longe ou perto,
> na morte ou na vida."
> sobreviver ao recorte de Machado de Assis.
> epitalâmio. epífita. epitáfio.
> como se o tempo sucumbisse
> fora do escopo da máquina
> e pairasse, apenas, em algumas ilhas esparsas
> da anacrônica memória pessoal.

Zumthor (1993, p.115) nos fala da passagem de uma musicalidade baseada na memorização de sons para uma escritura musical:

> Não eram *signos* acústicos (como as palavras) o que o copista músico tinha por tarefa transportar visualmente, mas *fatos* (os sons) e, sobretudo *operações*, vocais ou instrumentais. Um alfabeto não poderia ser suficiente: era necessário no mesmo

> nível perceptivo e com meios comparáveis, constituir um sistema que permitisse a notação de uma sintaxe como tal, uma retórica mesmo.

O poeta que recria o texto oral no escrito convive com um outro artista que realiza *operações, vocais ou instrumentais* (ZUMTHOR, 1993, p.115), nos poemas que o poeta compunha. Em entrevista para livro de ensaio sobre música, a amiga e parceira do poeta, Adriana Calcanhoto (apud MATOS, 2000, p. 46), interpreta o processo de musicar um poema de Waly Salomão:

> Na verdade não sei qual foi o primeiro poema que musiquei, mas fui fazendo isso mais e mais, fui gostando de fazer. Esse poema de Waly de que eu estou falando, 'A fábrica do poema, ele escreveu em homenagem a Lina Bo Bardi. É um poema difícil que ele achava impossível de ser musicado. Como eu disse a ele que ia musicar, quando ele leu no telefone para mim, a música começou... Aí ele botava mais versos, mais palavras que ele achava impossível de serem musicadas, virava mesmo uma disputa, um jogo da gente pra ver se aquilo resultava. É uma coisa que eu tenho gostado de fazer mais e mais, é uma briga, não é tão simples, tão fácil de fazer. E eu acho bom que seja uma briga, assim é mais rico [...]

A poética viajeira de Waly Salomão em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** configura esse universo movente, fronteiriço, circulante no bojo do signo poético. De sua escritura, emana a força inconsciente e performática de vozes atemporais, lugar onde se engolfam os sentidos e de onde refluem novos significados; lugar de encontro, de (con) fusão, de choque, de mistura; reflorescência da palavra vivificada pela poesia. Força estupenda em busca da diferença e da intercultura, a poética desses dois livros navega incessante, incansável, turbulenta, anárquica em direção a um ponto que se abre ao infinito cosmos do antes da linguagem.

Considerações finais

O poeta pareceu ter cumprido mais um ciclo de uma infinita voluta do retorno. Suas viagens híbridas circularam o espaço sideral, explodiram do centro da terra e mergulharam em rios e mares sem tirar os pés da pólis, lugar de onde não deveria ter sido expulso e ao qual se integra agora, deixando fluir o teor daquela vida interior imantada pela contemporaneidade, mas ao mesmo tempo transgredindo as limitações impostas por essa mesma realidade e pela *vida cotidiana*. Waly Salomão empreendeu essas viagens circulares ao encontro da outra voz. No turbilhão da metrópole pós-moderna, o canto dos cantos do poeta ou dos poetas ecoa vigoroso, depois de ter alcançado sua escritura. Uma voz destoante de um eu psicopoético, fundindo passado-presente-futuro, anunciara em tom ameaçador: "-Era bem melhor ele não ter voltado./Era bem melhor ele não ter partido./Era bem melhor ele não ter nascido" (SALOMÃO, 1998, p.67). O poeta/Filho pródigo não obedecera as regras platônicas como também de nenhuma autoridade instituída na pólis. Seu lugar era no lúdico, no jogo, como ele mesmo afirmara em entrevista: "A área do poeta é uma área lúdica tal qual a do que brinca, tal qual a do que joga". Assumindo a ludicidade do jogo, o poeta brincou com as traduções intersemióticas e a fricção entre as linguagens. É nesse lugar que as viagens híbridas se processaram.

Sua expulsão fora também uma possibilidade de contato com outras culturas e paladares. Experimentar enchendo-se, esvaziando e descobrindo novas formas de expressão, eis a atitude do poeta Waly Salomão. Por isso sua escrita não podia estagnar em formas fixas, mas lançar-se à fluidez da mudança através da mistura das formas e gêneros. Lírico, satírico, épico e dramático comungaram no interior da sua composição poética. Transcendeu, assim, a qualquer isolamento classificatório. Tal como Camões, Waly Salomão soube muito bem se imiscuir nos modos de vida do seu tempo. Para tanto, buscou fundir engenho e arte na produção de seus poemas.

O fenômeno do eterno retorno deu-se assim em muitas direções: o corpo retorna na escritura, o oral no escrito, a vida na morte, o passado no presente, o passado no futuro, o antigo no novo. Entretanto, esse retorno não se dá sem o choque, sem o atrito, sem a fricção sob vários aspectos à medida que o poeta e seu discurso poético se deslocam. Ao se deslocar, o poeta foi processando montagens e remontagens de imagens fragmentárias no bojo do signo poético, desverbalizando-o através de um comportamento icônico. É nesse sentido que o poeta utilizou da fricção da linguagem cinematográfica e do código poético, como método

que perpassou a composição desses dois livros, fazendo com que a transgressão na poesia verbal fosse além dos estreitos limites do verbo, alcançando a plasticidade do som.

O sentido de viagem fora despertado por um momento extremo de inspiração tal qual a teoria de Paz iluminou. Nós e o poeta habitamos a *navelouca*. A boa lábia e a tarifa de embarque foram nossos passaportes para aguçar a percepção do ser e do tempo. Um ser que transitou por mundo e tempos tão diversos plasmou esses dois livros com a mais intensa das *hybris* da morte que habita a vida. O poeta, no interstício, assombrou-se ao vivenciá-la e tentou apresentá-la ao leitor na sua pura qualidade. Vida/morte, viagens espiraladas para a apreensão, para a exploração, para a exposição do que for possível. Este possível foi sendo alcançado graças à poesia que é ao mesmo tempo amor e experiência mística do existir no momento extremo de dor e de gozo. O poeta, acometido por este estado de possessão, dera um grande salto mortal à outra margem, lugar onde pudemos sentir o humor da língua e ter uma visão sintética da poesia na contemporaneidade. Este fora um momento que a língua não mais hesitara, pois o poeta, com maturidade escritural como "ato de solidariedade histórica", parece ter sentido a consolidação do código lingüístico de um povo. As clivagens e fusões que utilizou testemunharam esse salto.

Segundo Barthes, existem experiências que nos arrebatam o rumor da língua. Essas experiências são momentos de "percepção alucinada" que podem ser vividos na leitura de poemas, ao assistirmos a um filme ou ouvirmos uma música. No caso dos poemas dos livros do poeta Waly Salomão, foi preciso ter lido e relido cada poema sequencialmente e aleatoriamente, várias vezes, ouvindo a minha voz, à procura de sentir um ritmo além do próprio som dos fonemas; foi preciso recompor imagens; andar pela margem do rio de sua infância, ainda no albor do dia e contar com um rio cheio, margem a margem e suas pequenas ilhas vicejando sons trançados uns aos outros, trançados na umidade da manhã, trançados às cores e aos ritmos da própria natureza no seu estágio de primitivo nascimento. Seguindo os conselhos sábios e saborosos de Barthes, pudemos por um momento vislumbrar o desenho do talento poético que compôs os livros **Lábia** e **Tarifa de Embarque**. Pudemos sentir o rumor da língua que se libertava na e pela poesia.

Talvez por conta daquele sentimento de consolidação o poeta dera vida ao escrito, crivando-o da oralidade, de movimento, de montagens. Toda esta técnica vivificava o texto escrito. Reforça essa vivificação a tática discursiva que enseja a presença de um leitor ativo e participante. É nesse sentido que, ao perceber mudanças no humor da leitura e já nela inserido pelas próprias circunstâncias de seu contexto histórico, Waly Salomão tenha intensificado essa neo-vocalidade no interior de seu texto poético, texto este que traz no seu bojo valores

tonais e flexionais característicos de nossa língua. É nesse aspecto que os estudos de Spina e Zumthor auxiliaram na compreensão dos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque,** na medida em que a performance aparece como um dos suportes do ato poético. Dessa forma, a poesia, e em especial a que estamos estudando, tornava-se o espaço da palavra viva, movimento este que se inseriria num movimento mais geral de escritores na América Latina em luta pela descolonização, principalmente através da linguagem literária.

O corpo, que se quisera morto, agora ressurge com vitalidade. Esse novo corpo escritural está impregnado por essa *dynamis* do hibridismo. Agita-se nele o espírito de Oxumaré/Hermes cujas energias nutrem as viagens híbridas. O signo da viagem, portanto, tem a função de trazer dentro da navelouca as vozes da austeridade em estado de comunhão. Em virtude de sua heterodoxia, a voz poética também tem como suporte a voz dos comerciantes que transitam pelo mundo com suas mercadorias. Tais vozes, entretanto, necessitaram expressar seu desejo econômico. Não por acaso, os fenícios "foram os pais de todos os livros que temos hoje, graças à invenção do alfabeto" (MERCY, 1967, p.12). Os suportes da escrita partiram da areia passaram pelo papiro e pelas finas tábulas de madeira até chegarem à tela do computador. Portanto, não se pode ocultar, já que se falou em escrita na tábula, a história do alfabeto que se confunde com a história do comércio no mundo. Talvez, tendo ciência desse fato, o poeta, filho de comerciante de origem fenícia, empreendera as heterodoxas viagens híbridas, em busca de si mesmo e do outro. A força simbólica desses dois livros lembram aquela *Hermenetka,* "nova ágora, um espaço que transmuta trocas e vivências" (SANTAELLA, 2007, p.28) por meio de "sobreposições randômicas de imagens e textos que compõem o banco de dados do sistema"(id). Imagens que emergem da palavra viva teatralizada no espaço das técnicas cinematográficas da montagem de fragmentos cuja fusão, cuja mistura, excita a pura qualidade do sentir a mutação. Esta mobilidade mutante nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** acaba por ser uma tradução das características do **I Ching, Livro das mutações**.

O poeta, dotado de uma verve múltipla, intercultural e transistórica, fez incursões em muitos mundos ao empreender viagens híbridas. Mundos interiores e exteriores agitaram-se em movimento frenético, quase insondável por uma mente crítica. Caminhar nesse labirinto poético é correr o constante risco de despencar de repente, vertiginosamente, de um abismo de linguagens e citações. Precipitações de uma poética magmática, convulsiva que nos faz viajar pela musicalidade das emoções mais simples e pela musicalidade de emoções mais complexas, compostas por uma sintaxe analógica, sincopada, alucinante. Essa poética nos faz

viajar de um mundo interior quase medieval, com suas cantigas populares, em direção às complexas redes de sistemas digitais mixadores.

Tão revolucionário quanto o poeta Maiakovski, Waly Salomão, com sua palavra poética ligada ao *mundo-da-vida*, pertencera a uma geração de poetas subversivos, arrojados, libertos. O poeta vivenciou, 40 anos depois, a sensação de conquista, ao eleger o primeiro presidente operário depois de 500 anos de dominação imperialista. Talvez todo o sonho do poeta esbarrara nos trâmites burocráticos da ditadura neoliberal que aprisiona e limita a ação dos governos inclusive os de esquerda. Vira a intensa luta política em que se metera o governo. Participou dele como secretário nacional do livro, mas logo viera a falecer sem ter concretizado parte de seus sonhos, inquietos, sonhos acumulados a quase meio século de desejos. Quiçá não tenha suportado o espírito do poeta ao deparar-se com aquele labirinto obscuro e degradante dos governos e das economias. Seus dois livros são o que se podería chamar de uma síntese dessa convulsão, desejos e decepções, premeditação de uma morte anunciada. Lancinante grito de liberdade do poeta pelas transgressões da *hybris*.

Cheia de esperança, sua geração lançara-se, mais uma vez, a uma nova aventura, com "excessivo ímpeto e avidez". Num país governado por ex-revolucionários, o aparelho de estado compunha-se, naquele momento, por mentes inquietas como a do poeta. Preparava-se para "outros quinhentos". Há algo de muito trágico nisso. Morrera o poeta três anos depois da publicação de **Tarifa de Embarque** e meses depois da posse naquele cargo do Ministério da Cultura. Coincidência ou não, sua cosmovisão poética como valor histórico e literário já explicitava misturas e contatos de diferenças que pensavam-se impossíveis no campo político-ideológico, e porque não dizer, também, e principalmente, cultural. Resta saber se nossa geração está construindo sem cantar, sem recitar, sem vivenciar a palavra viva do poeta.

Embora Jakobson faça uma crítica literária à obra de um poeta russo, que vivera num tempo e espaço diferentes do poeta que estudamos, poderíamos tecer algumas aproximações entre eles. Fica-se a sensação de que Waly Salomão superara a distância entre a tecnologia pós-moderna e a poesia, o que não acontecera com Jakobson. O futuro do poeta que desejara o poeta russo chegara, em parte, ao poeta brasileiro. Tecnologia, ciência e poesia se misturam numa *hybris* que é quase um porto de conhecimento e saber deliciosamente, prazerosamente insuportáveis aos pequenos corações humanos. Talvez mais um estágio a ser superado pelo poeta e sua poesia que é muito mais um cântico de vida que de morte. Waly Salomão também lutara contra aquela vida cotidiana contra a qual se embatera Maiakovski. Se Maiakovski possuía um sentimento coletivo da Rússia, Waly Salomão o tinha do Brasil. Uma viagem de Waly Salomão pela Síria e pela África brasileiras num contundente apelo ao intercultural

desaliena culturas e temporalidades, faz lembrar o que diz Hall (2006, p.12): “Esse processo produz o sujeito pós-moderno conceptualizado como não tendo uma identidade fixa essencial ou permanente”.

Esse sujeito sígnico que compõe os poemas e que se faz/refaz nessa escritura, proporcionou-nos uma visão mais clara da condição de poeta imerso num mundo de intenso delírio poético, fruto de viagens híbridas, atiradas nos círculos voluptuosos da poesia. Depois disso, o híbrido não será o mesmo, não serão mesmas as palavras, nem seus significados o serão, nem os leitores serão os mesmos, nem mesmo o poeta fora o mesmo. Todos foram se tornando algo ainda mais diverso de si após imersão nas águas agitadas dessa poética tão arrebatadora. Uma preparação, portanto, da linguagem como corpo em direção a uma viagem sem fim. A fundação de uma lírica pós-moderna e intercultural está ligada a novas esferas de expressão. Elas partem desse sujeito-poético, cuja voz é a própria voz da cultura, é a própria voz de um sujeito “que se põe ao dispor da linguagem como (...) mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco ”(ADORNO,1980, p.198).

A presença daqueles elementos interculturais e pós-modernos em **Lábia** e **Tarifa de Embarque** pautaram-se por uma linguagem poética como meio de expressão social do poeta. O aspecto dessa expressão-enunciação “será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo pela situação social mais imediata.” (BAKHTIN, 2006, p.116). A expressão da atividade mental do poeta Waly Salomão corporificou-se numa poesia que, apesar de trazer em si uma memória de raiz, apresenta uma sobreposição do espaço/tempo, portanto, uma nova articulação global/local. Em **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, Waly Salomão evidenciou “identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais”(HALL, 2006, p.88).

Ao escrever **Lábia** e **Tarifa de Embarque**, o poeta empreendeu, sem intenção alguma, incursões no âmbito dos Estudos Culturais. Claro que não de forma teórica e metodológica como tais estudos o fazem, mas como transmutação metafórica e simbólica. Isso se deu principalmente em torno do desencaixe identitário, pelas visíveis tensões, pela multiterritorialidade, pela visão poética democrático-revolucionária, pelo produto das fricções.

A poesia –como parte integrante da Literatura e esta, dos Estudos Culturais- reivindica um naco de poder através da ação de um intelectual que a pratica. Vale lembrar aqui que tal poeta foi um leitor de Gramsci. Talvez por isso tenha compreendido seu papel na contemporaneidade, indo além do “novo intelectual” ao tomar um modo de ser eloquente,

motor exterior e interior dos afetos e das paixões, “num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’” (GRAMSCI, 1982, p.8), elevando-se acima da “técnica-trabalho” e da “técnica-ciência” e alcançando o que arriscamos chamar de técnica-cultura.

Waly Salomão, como poeta/agitador cultural do seu tempo, sentiu e compreendeu o que se passava no mundo. Transmite esse sentimento em discurso simbólico através da linguagem poética. Essa sensibilidade encena-se num conjunto de poemas que remetem à condição humana contemporânea, principalmente a condição de viajante num tempo-espaço comprimidos pelas novas tecnologias. Os contatos, as fricções, os deslizamentos e deslocamentos na existência humana embrenharam-se na poética salomoniana na forma de hibridismos entre arte/mercadoria; cultura de elite/cultura popular; homem/mulher; oral/escrito. Todos eles reveladores das lutas travadas no campo da cultura pela poesia e pelo próprio poeta.

A literatura é, por excelência, o lugar em que transitam muitos valores sociais, muitos aspectos de ordem cultural e política. Na obra de arte literária, circulam muitas representações daquela ordem e dentro dela (re) constroem-se os objetos; no caso em foco, objetos da cultura. Waly Salomão operara, com esses dois livros, a “literatura como a fase mais pressuposta da antropossemiose, capaz de lidar diretamente com o objeto como não-existente” (DEELY, 1996, p.98). Desse modo, os textos poéticos de **Lábia** e **Tarifa de Embarque** corporificaram a cultura de seu tempo numa rede de signos das diferentes matrizes da linguagem que se cruzaram e se entrelaçaram. Nessa rede de signos, emergiram, assim, elementos que compõem a intercultura como costumes de diferentes culturas num ente físico e psicossocial: o poeta e sua obra de arte.

O poeta lembra, como todo indivíduo social, e o faz por meio da matéria poética - a palavra- seu artefato cultural. Suas lembranças, que ora evidenciam aqueles elementos da intercultura fazem parte de uma memória coletiva “que tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 2006, p.69).

Os poemas de Waly Salomão convocam-nos ao reino da poesia. Raios de luz por entre a parafernália de objetos e sons e seres, sendo também eles. Waly busca a encarnação desse mundo pós-moderno e intercultural. Seus poemas, fragmentos de um corpo escritural, são mediadores entre esse mundo humano e a poesia. Essa mesma poesia que banha oleosa a miríade de objetos, traz-nos de volta a solidariedade, a liberdade, a multicolor e multiforme imagem de nós mesmos, tresloucados desejos de ser corpo do mundo e da palavra encarnada

nos poemas. O que esteve em discussão, portanto, foi a relação entre a poesia, a sociedade e a cultura. As iluminações do pensamento de Paz reverberaram nos poemas de **Lábia** e **Tarifa de Embarque,** na medida em que o poeta toma seus poemas como uma forma de transformação "da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada" (PAZ, 1982, p.254). As viagens híbridas empreendidas pelo poeta comprovaram definitivamente que a poesia não está morta. Está aberta ao mundo. Cada vez mais viva, navega do ocidente para o oriente, em tempos e espaços diversos.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *A indústria cultural*. São Paulo: Ática, 1986.

ALAMBERT, Francisco. *Arte como mercadoria.* In: WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave. Um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 410.

ALMEIDA, Liz Maria teles de Sá. *Waly Salomão: a fabricação da poesia.* Salvador: UNEB, 2011.

ALVES, Antonio Frederico de Castro. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ARANHA, Maria Lúcia de; MARTINS, Maria Helene Pires. *Filosofando: introdução à filosofia.* 2ªed. São Paulo: Moderna, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª ed.: Imprensa nacional/Casa da Moeda, 1994.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Maria Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2008

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENEDICT, Ruth. *Padrões de Cultura.*Tradução de Alberto Candeias. LBL Encicopédias Lisboa: {s.n.}, 1980. p.22.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*.São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia.* Salvador: EDUFBA, 2002. p.78.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas.* 4.ed. São Paulo: Edusp. 2008. p.324.

CARONE NETO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva.,1974.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais.* São Paulo: Boitempo, 2003. p.22 e 24.

CÍCERO, Antonio. *A falange de máscaras de Waly Salomão*. In: Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CIDADE, Hernâni. *O conceito de poesia como expressão da cultura.* São Paulo:Saraiva &C.A –Edotpres, 1946.

COBRA, Rubem Q. - *Martin Heidegger*. Página de "Filosofia Contemporânea". Site cobra pages. nom, Internet, Brasília, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem:criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p.p.39-41.

COSTA, Marisa V. et. all. *Estudos culturais, educação e pedagogia.* Revista Brasileira de Educação, nº23, Porto Alegre, p.p. 36-61, maio/jun/jul/ago. 2003.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciencias sociais***.** 2ª. ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2002. p.148.

CUNHA, Eduardo L. *Indivíduo singualar plural. A identidade em questão.* São Paulo:7 letras, 2009. p.35.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura.* Tradução Sandra Castelo Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

EINSISNTEIN, Sergei Mikhailovitch. Dramaturgia da forma do filme. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.49-71

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia. Para Uma Filosofia Da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura***.** 4ª ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance.* São Paulo: Perspectiva S.A, 1987.

HAESBAERT, R. *Da desterritorialização à multiterritorialidade.* Anais do X congresso brasileiro de Geógrafos da América Latina. USP, 2005. p. 783.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais.* 2ªed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1980. p. 238.

_____. *A identidade cultural da pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&D , 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura.* Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p.23.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo. Parte I.* Tradução de Márcia de Sá Carneiro. Petrópolis: Vozes, 1988.

IANNI, Octavio. *A sociedade Global.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.39.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução e posfácio: Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Nayfy, 2006.

LEÃO, Emanuel Carneiro. (Apresentação). In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo. Parte I.* Tradução de Márcia de Sá Carneiro. Petrópolis: Vozes, 1988. p.15.

LOURO, Guacira Lopes. *Viajantes Pós-Modernos* II. In: MOITA, Lopes Luiz Paulo da, & BASTOS, Lilian Cabral (Orgs.). Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p.204.

MATOS, Cláudia Neiva. (Org.) *Palavra cantada. Ensaio sobre poesia musica e voz.* FAPERJ, 7LETRAS, 2000.

MATOS, Edilene. *Cultura popular: reflexões.* Salvador: EDUFBA. 2010.

_____. *Castro Alves – Imagens fragmentadas de um mito.* São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

_____. *Cuíca de Santo Amaro: o boquirroto de megafone e cartola.* Rio de Janeiro, Manati, 2004.

_____. *O imaginário na cultura popular.* Salvador: EDUFBA, 1987.

MERCER, K. *Welcome to the jungle.* In: Tutherford, J. (org.). Identity. Londres:Verso, 1977.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.*Tradução de Lauro Antonio & Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dina Livros, 2005.

MACHADO, A. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, A. (Ed.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACY, John. *História da literatura mundial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

MILNER, Andrew. Estudos Culturais**.** In: WILLIAMS, Raymond**.** *Palavras-chave*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

NADER, Carlos. Documentário Pan Cinema Mpermanente.

PAZ, Octavio. Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva S.A, 1972.

_____. *O arco e a lira.* Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

_____. *A outra voz.* Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Ciciliano, 1993

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Agular, 1965.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____, Carlos Alberto M. *Retrato de uma época: poesia marginal anos 70.* Rio de Janeiro: FUNART, 1981, p. 363.

PINTO, Gustavo Alberto Corrêa. *Prefácio a edição brasileira In: I Ching*: o livro das mutações / tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung; introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. — São Paulo: Pensamento, 2006.

PLATÃO. A República. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PUDOVIKIN, V. *Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)* In.: XAVIER, Ismael (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983. p.57-66.

ORNELAS, Sandro. *Waly Salomão e o teatro do corpo*. In: IPOTESE, Juiz de Fora, v.12, n.2, p.129-143, jul/dez. 2008

REGINA, Joana Horst. Waly Salomão: do fóssil ao míssil. Poesia, psicanálise e utopia. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

RENOIR. *Manifesto de Renoir sobre La societé dês Irregularistes*, Paris, 1884 In: Eisenstein, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p.54.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais entre o possível e o impossível*. Disponível em: www.cult.ufba.br

SALOMÃO, Waly. *Gigolô de Bibelôs*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Lábia***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Tarifa de Embarque***.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Holanda*, fev.2003. Disponível em: <www.heloisabuarquedehollanda.com.br>.

_____. *Me segura que eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1972.

SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade***.** São Paulo: Paulus, 2007. p.128.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicação na hipermídia.* 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* 9.ed. Petrópolis:Vozes, 2009. p.87.

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de. *A lírica fragmentária de Ana Cristina César: autobiografismo e montagem*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2008.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas.* Ateliê Editorial.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TAKAYAMA, Luiz R.. *Sobre a crítica de Platão à poesia*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2006.

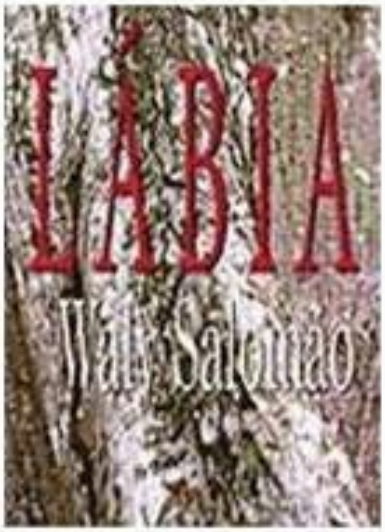
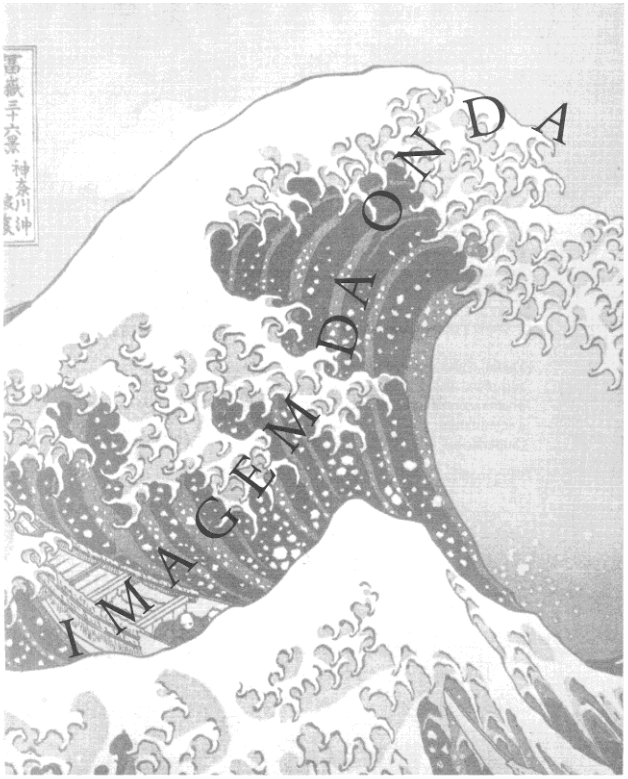
XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência.* 3ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____.(Org.)*A experiência do cinema: antologia.*Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 1983
ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____ *Perfomance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.p.53-63.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociead*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. p.41.

APÊNDICE A - Ilustração das capas dos livros **Lábia** e **Tarifa de embarque**



APÊNDICE B - Imagem da onda